Ulrich Middeldorf

AC
831

Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Architektur-Theoretiker von 1650—1780.

LIBRARY
OCT 12 1909
U.S. Bureau of Education

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT
ZU BERLIN.

Von

Kurt Cassirer

aus Danzig.

WITHDRAW FOR EXCHANGE
LIBRARY OF CONGRESS

Tag der Promotion: 26. Juni 1909.

)5

Referenten:

Professor Dr. Wölfflin.

Professor Dr. Kekule von Stradonitz.

Druck und Verlag der
Universitäts-Buchdruckerei von Gustav Schade (Otto Francke)
Berlin N 24, Linienstr. 158.

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Inhalt.

I. Kapitel.

Seite

Die Entwickelung der französischen Architektur und die Theorie 5

II. Kapitel.

Die architektur-theoretischen Schriften; ihr Aufbau und Inhalt; die Autoren 11

III. Kapitel.

Die Hauptbegriffe der Theoretiker 36

a) Das System ihrer Begriffe.

b) Bedeutung der Begriffe für die Architektur:
Grundriß — Aufriß — Fassade.
Innendekoration.
Ornament.

c) Die Begriffe und der „esprit classique“.

1. Kapitel.

Die Entwickelung der französischen Architektur und die Theorie.

Schon früh hat es in Frankreich wie in Italien eine Theorie gegeben, die die Entwickelung der Architektur begleitete und in sie führend und lenkend eingriff. Im Italien des 15. Jahrhunderts sind es die Bahnbrecher der neueren Kunst, der Renaissance, die die Reihen der Theoretiker eröffnen; vor allem Alberti in seiner Schrift: De re aedificatoria, 1452. Ihm folgen Filarete 1460 und Francesco di Giorgio um 1480 mit trattati über das Bauwesen; in Lionardos Schriften werden im Zusammenhang mit Mechanik und Mathematik Probleme der Architektur erwähnt; Fra Giocondo, der Gelehrte und Architekt, schließt die Reihe der quattrocentistischen Theoretiker ab, und bildet zugleich den Übergang zu den großen Theoretikern der Hochrenaissance: Serlio, Palladio, Vignola, Scamozzi.

In Frankreich, das um 1500 erst sich der neuen Bewegung erschließt, fehlen zwar Namen von gleichem Ruf und gleicher Bedeutung. Allein auch dort sind die Männer, die die Architektur in die neuen Bahnen lenkten, dieselben, die literarisch von ihren neuen Leistungen Kunde gaben: Jacques Androuet Du Cerceau,

Philibert de l'Orme, Jean Bullant. Burckhardts Satz[1]), „daß nach einem allgemeinen Gesetz jener Zeiten die Bildung der Kunst vorangehe, und es deshalb nicht befremde, wenn ihre Botin, die literarische Darstellung, auch schon an der Wiege der neugeborenen Architektur zu finden sei", trifft wie für Italien, so auch für Frankreich zu. Die Tatsache, daß die Entstehung der Renaissance zeitlich mit der Entstehung der modernen Wissenschaft zusammenfällt, ist eben kein Zufall: Kunst und Wissenschaft — wie sie von einem Kopfe — Lionardo — beherrscht werden konnten — waren sich damals enger verwandt wie heute; Hand in Hand mit der Erfindung der neuen Formen ging die reflektierende Besinnung auf das, was man tat, ging das Streben, das Einzelne unterzuordnen unter das allgemeine Gesetz und die Regel.

Doch im Italien des 16. Jahrhunderts lebte nicht nur ein Bramante—Michelangelos Name ist es, der die Entwickelung der Kunst leiten sollte, Michelangelo, dessen Streben es war[2]), „die Ketten und Schlingen wieder zu zerreißen", welche die Baukunst sich anlegen ließ. Die Ketten der Theorie, die er zerriß, nahm auch seine Schule, die die Zukunft Italiens beherrschen und dem italienischen Seicento den Stempel aufdrücken sollte, nicht auf sich; die Reihe der architektur-theoretischen Schriften bricht in Italien mit dem Absterben der Hochrenaissance und dem Aufkommen des Barock jäh ab. Frankreichs im 16. Jahrhundert Italien so gleichlaufende Entwickelung aber geht stetig fort. Bis zum Ende der großen, durch die Renaissance begonnenen und durch den Louis XVI-Stil abgeschlossenen Epoche

---

[1]) Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien. 4. Aufl. 1904. S. 44.

[2]) Burckhardt, a. a. O., S. 44.

begleitet die Theorie die vielfachen Stilwandlungen der Architektur.

In Frankreich waren die gotischen Tendenzen lange mächtig geblieben. Bis spät ins 16. Jahrhundert hinein sind sie zu verfolgen — auf allen Gebieten der Architektur, dem Schloß-, dem Privat-, dem Kirchenbau. Nur nach heftigem Kampfe ergab sich das Mutterland der Gotik dem Siegeszuge des Italienischen. Die Geschichte der Renaissance in Frankreich[1]) ist deshalb — im Gegensatz zu dem sich aus sich selbst entwickelnden Italien — so unendlich mannigfaltig, weil es gilt, den vielfachen Kreuzungen des Italienischen und Französischen nachzugehen und zu zeigen, wie der eine Künstler willig, der andere nur zögernd, die Tradition verließ, und sich dem Neuen, das sich durch den Namen des Modernen und Antiken zugleich noch besonders empfahl, zuwandte. Mit dem Anfange des 17. Jahrhunderts ist dieser durch seine Schöpfungen so unendlich reizvolle Kampf beendet. Mit François Mansart[2]) kommt der erste wirklich freie und eigene Architekt — frei und eigen in dem Sinne, daß die gotischen Tendenzen bei ihm völlig geschwunden, und Italienisches und Französisches zu einer Einheit verworben sind. Mansart — le dieu de l'architecture[3]) heißt er noch am Ende des 18. Jahrhunderts — ist der Begründer und Schöpfer des französischen Klassizismus des 17. Jahrhunderts. Seine Kunst ist die Weiterentwickelung der Kunst der italienischen Hochrenaissance; Bramante, Vignola und Palladio fanden ihren geistesverwandten Nachfolger

---

[1]) Vgl. Lübke, Geschichte der Renaissance in Frankreich, 2. Aufl. 1885 und vgl. Geymüller, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich, 1898.

[2]) Gurlitt, Geschichte d. Barock- etc. Stils in Frankreich 1888, S. 96.

[3]) Gurlitt, a. a. O. S. 102.

nicht im eigenen Lande, sondern im Lande der „raison". Und so ist es nicht zu verwundern, daß auch die Theorie denselben Weg ging. Im 17. Jahrhundert schließt sie sich, aus einem deutlichen Gefühl der inneren Verwandtschaft heraus, eng an die Muster der italienischen Renaissance-Theorie an, Palladio, Vignola genießen die größte Verehrung, während sie im eigenen Lande längst als überholt und veraltet gelten.

Und wie im Italien des 16. Jahrhunderts die Verehrung der Antike in den Kreisen der Theoretiker[1]) fortlebte, während die Künstler des Barock sich kühn über Schranken und Regeln, die die Antike lehrte, hinwegsetzten[2]), so ist es im 17. Jahrhundert Frankreich allein, das sich die Ehrfurcht vor der Kunst der Griechen und Römer bewahrt hat. Natürlich gibt auch dafür die Theorie die erwünschteste und deutlichste Illustration: Das Maß, an dem die Theoretiker die Schöpfungen der neueren Kunst messen, ist die Antike.

Mansart selber hat keine architektur-theoretischen Schriften verfaßt, sein Geist aber lebt in den Traités Blondels, Perraults und Fréart de Chambrays. Sie sind die Theoretiker des Klassizismus, dessen Vertreter Mansart ist, und alle Merkmale der Kunst Mansarts treffen auf ihre Lehren zu.

Die äußerliche Zusammenfassung fand diese klassizistische oder besser klassische Richtung in der Bauakademie, wenn auch ein Mann wie Le Brun — der barocke Künstler in der klassizistischen Umgebung — zu ihren Gründern gehörte. Denn so groß Le Bruns Einfluß in allem Dekorativen war, den Geist und die Entwickelung der französischen Architektur hat er so wenig beeinflußt, daß ein Bernini selbst das Feld räumen

---

[1]) Die vitruvianische Akademie, in deren Dienst Vignola stand.
[2]) Wölfflin, Renaissance und Barock, 2. Aufl. 1907, S. 12.

mußte, ohne den Sieg davongetragen zu haben[1]). — Schon gegen Ende der Regierungszeit Louis XIV. beginnt sich die Strenge der klassischen Prinzipien zu lockern. Die alten Formen erscheinen kahl und leer und genügen nicht mehr dem reizbar gewordenen Auge des Menschen des 18. Jahrhunderts. Frankreich zeigt sich fremden Einflüssen wieder geneigter, Marots, des Niederländers, Formensprache beginnt an ihrem Teil an der Auflösung der Formen mitzuwirken. Immerhin muß es während der letzten Jahre Louis XIV. auch auf der Architektur wie ein Alp gelastet haben, solch ein Jauchzen, Überschwang und Freudigkeit bricht nach dem Tode des Königs hervor. In den wenigen Jahren der Regentschaft bildet sich wieder unter dem stärksten Einfluß zweier Ausländer, des Italieners Meissonier und des Niederländers Oppenort, der Rokoko-Stil, der in seiner vollendeten Gestalt um 1725 erscheint. Mit einem Schlage überwältigt er ganz Frankreich: der Hof, die Gesellschaft, ja sogar die Akademie wendet sich ihm zu.

Doch schon um 1750 treten die ersten Anzeichen einer Übersättigung auf, eine erneute Rückkehr zur Antike verbindet sich wieder — ganz ähnlich wie beim Auftreten der ersten Renaissance — mit wissenschaftlichem, historischem Sinn, nur daß diesmal die wissenschaftliche Seite viel stärker und die künstlerische viel schwächer ist als damals.

Diese Neo-Renaissance begrenzt an der Schwelle des 19. Jahrhunderts die Epoche der eigentlichen Renaissance. Die Entwickelung der französischen Architektur ist zur Zeit der Revolution an ihr Ende gelangt.

---

[1]) Vgl. das für das Verhältnis von Französischem und Italienischem hochinteressante: Journal de voyage du cavalier Bernin en France, par M. de Chantelou (Bruder Fréart de Chambrays), Gazette des beaux arts 1877 ff.

Auch dieser Entwickelung folgt die Architektur-Theorie. Die Namen Boffrand, Blondel der Jüngere, Briseux bezeichnen einen letzten Höhepunkt, die Bücher dieser Männer — die zugleich die bedeutendsten Architekten des Rokoko waren — sind schon äußerlich durch die Ornamentstiche, die sie reichlich enthalten, als besondere, hervorragende Erscheinungen der Literatur gekennzeichnet.

Nach dem Jahre 1770 ist kein Traité d'architecture, wie die Schriften meistens überschrieben sind, mehr erschienen.

Die Architekturtheorie von ca. 1650 bis zu ihrem Ende schließt sich, vom systematischen Standpunkt aus betrachtet, zu einer Gruppe zusammen. Seit Mansart den klassischen Stil gebracht hatte, waren in die Schriften der Theoretiker die Begriffe des Klassischen eingedrungen, die man seinen Werken ablas, und so sehr sich der Stil der Architektur und auch die sie begleitende Theorie noch wandeln sollten — diese Begriffe verschwanden nicht. Eine Analyse dieser Begriffe wird diese Behauptung zu begründen und zugleich die eigentümliche Ercheinung zu erklären haben, daß die Theoretiker des Klassizismus und die des Rokoko fast die gleichen ästhetischen Kategorien anwenden.

Doch vorher gilt es, die architektur-theoretische Literatur dieser Zeit genauer ins Auge zu fassen und den Leser über dieses ziemlich unbekannte Gebiet zu orientieren.

2. Kapitel.

Die architektur-theoretischen Schriften: ihr Aufbau und Inhalt; die Autoren.

Der Aufbau und Inhalt der architektur-theoretischen Schriften für die Zeit von 1640—1770 ist im wesentlichen der gleiche. An ihm schon ist der enge Zusammenhang mit den Theoretikern der italienischen Renaissance zu erkennen, die ja wiederum ihre gemeinsame Wurzel in Vitruv haben. Den Anfang macht — im 17. Jahrhundert weit häufiger als im 18. — eine kurze Übersicht über die Hauptaxiome und -sätze der Geometrie. An ihn schließt sich als Hauptteil die „Dissertation" über die Proportionen der Säulenordnungen an; ein dritter Abschnitt behandelt die Geschichte der Architektur.

Auf die Behandlung der Geometrie einzugehen, ist hier, wo es sich um die Geschichte der Architektur handelt, offenbar nicht nötig. Ganz im allgemeinen muß nur gesagt werden, daß das Interesse für die mathematischen Probleme ein wesentliches Charakteristikum der Architektur-Theoretiker der Renaissance und des französischen Klassizismus ist.

Am deutlichsten offenbart sich dies mathematisch-abstrakte Interesse an der Hervorhebung der Wichtigkeit der Proportionen. „Das Wichtigste in der Architektur sind die Proportionen" — wobei in der Hauptsache

nur an Proportionen der Säulenordnungen gedacht wird — das ist der Grundton sämtlicher Schriften ebenso im 17. wie im 18. Jahrhundert. Mit erstaunlicher Genauigkeit werden für die verschiedenen Ordnungen Höhe und Durchmesser der Säule, der Basis, des Kapitels etc. bestimmt, und zwar immer im Anschluß an einen der Hauptmeister der Renaissance. Es ist gar nicht zu glauben, mit welcher Begeisterung man sich in das Studium dieser Proportionen vertieft hat; ein Werk wie das des Fréart de Chambray: Parallèle de l'architecture antique et moderne, das weiter nichts als eine Zusammenstellung der Proportionssetzungen der Meister der Hochrenaissance enthält, ist 100 Jahre lang mit Bewunderung benutzt und unendlich oft zitiert worden! Von der Befolgung der richtigen Proportionen hänge in letzter Linie die Schönheit eines Gebäudes ab; es gibt keinen schärferen Tadel in den Augen der Architektur-Sachverständigen als den Vorwurf, nicht die richtigen Proportionen getroffen zu haben. Welches aber die „richtigen" Proportionen sind, das ist schwer zu erfahren; denn mit derselben Sicherheit, mit der ausgesprochen wird, daß in den Proportionen die Schönheit beruhe, setzt jeder der Theoretiker die Proportionen, die ihm die schönsten scheinen, ohne diese Setzung irgendwie zu begründen. Daher kommt es, daß dieser Teil der theoretischen Schriften, so großer Wert ihm beigelegt wurde, für die Stilgeschichte fast ohne Bedeutung ist[1]). Fast nie fehlt — begreiflicherweise — ein Hinweis auf die Musik, deren Wirkung ja ebenfalls auf zahlenmäßig festlegbaren Verhältnissen beruht.

Einen weiteren Inhalt der genannten Schriften bildet die Geschichte der Architektur[2]). Die Griechen sind,

---

[1]) Vgl. den Nachtrag am Schlusse der Arbeit.

[2]) Vgl. z. B. Boffrand, Livre d'architecture, S. 5 ff.

so wird gelehrt, die Erfinder der Baukunst. Sie zimmerten aus 4 Pfählen ihre primitive Hütte und entwickelten aus diesem Typus dank der künstlerischen Kraft, die ihnen innewohnte, den des griechischen Tempels. Die Römer sind die Fortsetzer dessen, was die Griechen erfanden; sie waren es, die die Formen der griechischen Kunst verwandten, um Dinge zu schaffen, die den Griechen noch unbekannt waren, wie z. B. den Triumphbogen.

Diese Blüte der antiken Kunst fand ein Ende durch das Eindringen der Goten, der Barbaren. Ihr Werk war die Zertrümmerung der alten und die Schaffung der neuen, der gotischen Kunst. Unter gotischer Kunst wird dabei die Kunst vom Anfang der Völkerwanderung bis zum Beginn der Renaissance verstanden. Erst die italienische Renaissance brachte Licht nach den dunklen, unfruchtbaren Jahrhunderten der Herrschaft der gotischen Kunst, sie knüpfte wieder an die Antike an und leistete bald in ihren großen Meistern, in Alberti, Bramante, Palladio, Vignola (Michelangelo wird fast nie erwähnt) so Großes, daß die Werke dieser Männer neben denen, die uns aus der Antike erhalten sind, noch jetzt als alleinige Vorbilder gelten müssen.

Aber auf die Renaissance folgte in Italien die Verwilderung; ein einziger Name bedeutet für diese Theoretiker den Inbegriff des Entarteten und Maßlosen: Borromini[1]). Die guten Geister, die die Architektur der italienischen Renaissance geleitet hatten, sahen sich aus Italien vertrieben und suchten ihre Zuflucht in Frankreich.

Hier hatte nach der langen Herrschaft der Gotik, für deren Bedeutung erst um 1750 (Laugier) das Verständnis beginnt, zuerst Franz I. Besserung und Hilfe

---

[1]) Vgl. z. Boffrand, Livre d'architecture, S. 8.

dadurch gebracht, daß er italienische Künstler nach Frankreich berief. Aber die Tradition war hier stark, und so kommt es, daß die Bauwerke, die seit Franz I. entstanden sind, doch noch nicht von den gotischen, kleinlichen Gewohnheiten frei sind, und daß erst das Zeitalter Louis XIV Werke hervorbrachte, die sich mit dem messen können, was in der italienischen Renaissance entstand. Einem Manne ist dieser Aufschwung zu verdanken: Louis XIV, der durch die Gründung der Akademie 1671 den bis dahin unfreien, durch den Zwang des Handwerkertums behinderten Architekten den Zusammenschluß ermöglichte, der die Akademie in ihrem Bestreben, eine „reinigende" Wirkung zu tun, unterstützte, und der schließlich die Aufgaben gab, an denen man sein Können zeigen konnte.

So schildern diese Männer den Entwickelungsgang der Architektur; und man muß wohl auch annehmen, daß diese Vorstellungen die allgemein bei den Gebildeten verbreiteten waren: die Schätzung des Griechentums, die Verachtung der barbarischen Gotik, das deutliche Gefühl der Verwandtschaft mit der italienischen Renaissance. Erst ganz spät, um 1760, erwacht das Verständnis für den Wert der mittelalterlichen Kunst und äußert sich dann z. B. bei Laugier „Observations sur l'architecture" Haag 1765, ganz merkwürdig: Er wirft nämlich die Frage auf, ob es nicht besser sei, Kirchenfassaden durch die antiken Ordnungen zu gliedern, innen aber den Raum in gotischer Weise auszugestalten[1]). Ähnlich heißt es einmal bei Blondel, Cours d'architecture, 1772, Bd. VI, S. 209: „Seit längerer Zeit behaupten Leute, die wirklich etwas von Architektur verstehen, um eine vollendet schöne Kirche zu erbauen, solle man das Schiff aus Amiens, den Chor aus Beauvais, das Portal

[1]) a. a. O. S. 117.

aus Reims, die Türme aus Chartres nehmen!", denn „die gotische Kunst setze, abgesehen von ihren abscheulichen, phantastischen Dekorationen die besten Kenner durch ihre légèreté und majestueuse élévation in Erstaunen."

Hier ist der Keim für die weitere Entwickelung der Architektur, wie sie im Anfang des 19. Jahrhunderts in Deutschland durch Schinkel eintrat, aber auch der Keim für den dem 19. Jahrhundert so schädlichen Gedanken der historischen Baustile.

Während die bisher erwähnten Fragen: die Geometrie, die Säulenordnungen, die Geschichte der Architektur sowohl in den Werken des 17. wie in denen des 18. Jahrhunderts behandelt werden, kommen im 18. Jahrhundert neue Kapitel hinzu: die Probleme der Grundrißlösung, der Fassadenausbildung, der Zimmerausstattung werden mit größter Ausführlichkeit besprochen, während sie im 17. Jahrhundert nur gelegentlich erwähnt wurden[1]).

Um zu zeigen, in welcher Weise über diese Dinge gehandelt wird, seien hier in Kürze die Regeln wiedergegeben, die Mariette, der Neuherausgeber des „Cours d'architecture" von Daviler[2]) in bezug auf die Grundrißlösung vorschreibt: Der Haupttrakt, „le principal corps de logis", soll zwischen Hof und Garten liegen; die Hoffassade strenger, die Gartenfassade freier be-

[1]) Ein bezeichnendes Beispiel für diese Wandlung ist die Neuausgabe des Cours d'architecture von Daviler (1691) im Jahre 1750. Dort wird es ganz deutlich ausgesprochen, daß sich seit dem ersten Erscheinen des Buches der Stil geändert habe, und daß von dem, worauf man jetzt am meisten Wert legt, nämlich auf die Grundrißlösungen, die Dekoration, die Anlage von Treppen etc., in der ersten Auflage so wenig gesprochen werde, daß man, um das Buch brauchbar zu machen, sich zu umfangreichen Ergänzungen in diesen Punkten entschlossen habe.

[2]) Auch D'Aviler geschrieben.

handelt werden; auf diese Weise werden die Bewohner der Appartements am wenigsten durch das Geräusch der Straße inkommodiert. Damit die Wirtschaftsräume, „offices et écuries“, und der Lärm und der Geruch, die durch sie entstehen, nicht stören, werden sie entweder in einen der Flügel gelegt, oder mehrere Höfe geschaffen, und der vor dem corps de logis liegende Hof nur zu Repräsentationszwecken benutzt. Durch diese Anlage der Küche und der andern Wirtschaftsräume — weit von den Haupträumen entfernt und nicht wie bisher im Souterrain des Hauptgebäudes — entsteht der Übelstand, daß die Speisen erkalten, da sie doch durchs Freie getragen werden müssen, um in den Speisesaal gebracht zu werden. Da ist es denn eine „moderne“ Erfindung, ein „dégagement“ anzulegen, um trockenen Fußes von der Küche ins Haus kommen zu können usw.

Breit wird diskutiert, nach welcher Himmelsrichtung sich die Hauptfassade richten soll. . .

Die einstöckigen Gebäude — à l'italienne — mit flachem Dache werden besonders empfohlen, da sie sehr bequem zu bewohnen seien, man keine Treppen zu steigen brauche, und der Platz, den sonst die Treppen einnehmen, für Wohnräume benutzt werden könnte etc.

Es ist nicht möglich, diese baugeschichtlich und kulturhistorisch interessanten Vorschriften, die in ähnlicher Form und Reichhaltigkeit bei allen Theoretikern seit 1720 wiederkehren, erschöpfend wiederzugeben: es genügt wohl auch festzustellen, in welch großem Maße das Bedürfnis nach Luxus und Bequemlichkeit auch in der Theorie der Architektur zu erkennen ist.

Auf die Dekoration der Zimmer, auf Wandverkleidungen, Türen, Spiegel, Kamine, Supraporten wird der größte Wert gelegt, dutzendweise finden sich Ornamentstiche mit der Darstellung dieser Dinge am

Schlusse der „Traités“ oder im Text verstreut. Diese Erweiterung des Gebietes, daß die Schriften der Architektur-Theoretiker behandeln, hängt natürlich mit dem Erwachen des Interesses des großen Publikums für Fragen der Architektur und Dekoration zusammen. Die Architektur, die den Namen der „Kunst“ verdient, war im 17. Jahrhundert die, die dem Könige und seinen Großen diente. Wie die Hofetikette aufs strengste vorschrieb, wie jeder, auch der König, sich zu benehmen habe, und wie sie vor allem Würde und Majestät verlangte, so war es die wesentliche Aufgabe der Architektur, dem königlichen Bilde den passenden Rahmen zu geben.

Die Architektur des 18. Jahrhunderts ist viel mehr Bürgerkunst, als die des 17. Und so sehen die Theoretiker des 18. Jahrhunderts einen großen Fortschritt darin, daß zu ihrer Zeit die Kunst herabgestiegen sei und sich dem Volke zugewandt habe.

In der Vorrede der „Architecture moderne“, die 1728 bei Jombert in Paris erschien, heißt es: seit 60 Jahren seien viele Traités d'architecture erschienen, fast alle aber hätten nur die 5 Säulenordnungen und gar nicht die Dekoration und die Grundrißlösungen behandelt. Das komme daher, daß die Verfasser nur an die Großen gedacht haben und nicht an die Particuliers! „Aujourd'hui chacun se pique d'avoir du goût et veut en même temps se procurer les commodités possibles. Celui qui fait bâtir une maison, demande que les appartements y soient distribués avec grâce et que le commode aussi bien que le nécessaire s'y trouvent, et c'est alors qu'on souhaiterait être architecte pour faire bâtir selon les idées que l'on a conçues: On parcourt pour cet effet les différents livres d'architecture; on y cherche quelque dessein qui ait rapport à la distribution, qu'on se propose“ — aber leider finde man nichts, was diese Wünsche befriedige.

Deutlicher kann es nicht ausgesprochen werden, ein wie allgemeines Interesse für Architektur und Dekoration vorhanden war, wie man auch in den Kreisen der kleinen Leute (gewiß ist hierbei nur an die Bewohner von Paris gedacht) Wert darauf legte, in einem schönen Hause zu wohnen, das nach der neusten Mode gebaut war.

Seit die Architektur den engen Kreis der Großen verlassen und begonnen hatte, dem ganzen Volke zu dienen, mußte sie sich notwendigerweise den neuen Lebensformen anpassen, die allgemein üblich waren. Auf allen Gebieten wollte man es dem weniger Bemittelten ermöglichen, sich leicht und ohne allzuviel Mühe Kenntnisse zu erwerben, das Streben nach allgemeiner Bildung begann wach zu werden — auf dem Gebiete der Architektur-Theorie war die Folge die oben beschriebene Wandlung im Inhalte der Schriften. —

Über die Folge dieser Schriften und die Autoren soll nun die folgende Übersicht die notwendige Aufklärung geben. Zeitlich am Anfange steht die Schrift Roland: Fréart Sr. de Chambrays: Parallèle de l'architecture antique et de la moderne[1]), 1650. Chambray ist einer der Männer, die am Hofe Ludwig des XIV. in künstlerischen Fragen großen Einfluß hatten, ein Mann, in dessen Familie das Interesse für künstlerische Dinge rege gewesen sein muß. Für ihn hat Poussin eine Folge jetzt im Louvre befindlicher Gemälde gemalt, und eine Anzahl interessanter Briefe Poussins an ihn sind erhalten, in denen künstlerische Fragen behandelt werden[2]) Sein Bruder, von dem das oben erwähnte „Journal de voyage du Cavalier Bernin" herrührt, wurde Bernini bis an Frankreichs Grenze entgegengeschickt,

---

[1]) Vgl. das Verzeichnis der benutzten Literatur am Schluß.
[2]) Vgl. Guhl, Künstlerbriefe.

um ihn zu empfangen, und war während des ganzen Aufenthaltes Berninis beständig um ihn; er war, um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen, vom König „zur persönlichen Dienstleistung kommandiert". In diesem Journal werden die schmeichelhaftesten Ausdrücke Berninis über die beiden Brüder wiedergegeben — sie seien fast die einzigen, die wirklich etwas von Kunst verständen — Chambrays Schriften über die Architektur interessierten ihn ungemein etc.

Chambray behandelt in seinem Buche ausschließlich die Proportionen der Säulenordnungen. Er stellt die Proportionen zusammen, die die Hauptmeister der italienischen Hochrenaissance für die Säulen, ihre Basen, Kapitelle, Gesimse, etc. vorschreiben, und bevorzugt in erster Linie die Proportionen Palladios und Scamozzis.

In einer kleinen Vorrede spricht er sich allgemeiner über die Ziele der Architektur aus und zeigt sich hier als ein Mann, der die „Approbation" Mansarts, die dem Werke vorgedruckt ist, vollauf verdient: Er äußert Anschauungen, die Mansart gewiß aus vollem Herzen gebilligt hat: die Mathematik — die Grundlage der Architektur; die Antike und die Hochrenaissance — die Muster für alle Schöpfungen der Neueren.

Sein Buch ist eins der beliebtesten und gebrauchtesten Handbücher der Architektur geworden, was vor allem deswegen bemerkt zu werden verdient, weil Fréart kein Architekt vom Fach, sondern nur ein kunstliebender Dilettant gewesen ist. Die Architekten fanden übersichtlich und klar eine große Auswahl von Proportionen zusammengestellt und konnten sicher sein, wenn sie sich nach diesen Proportionen richteten, von kunstverständigen Richtern das Lob eines Architekten „du bon goût" zu erhalten. Eine Anzahl von Stichen erläutert die Menge von Zahlenreihen, die die Proportionen der Säulenordnungen ausdrücken.

Chambrays Buch entstand vor der Gründung der Bauakademie, die die Bestrebungen, für die Chambrays „Parallèle“ ein erstes Symptom ist, einte und organisierte.

Von einem der Hauptlehrer der Bauakademie stammt die nächste wichtige Erscheinung auf dem Gebiet der Architektur-Theorie. Es ist der Cours d'architecture von François Blondel.

Blondel (1618—1686) war Mathematiker gewesen, hatte sich in militärische Dienste begeben, wo er es bis zum Marschall brachte, und war dann zur Architektur übergegangen. Er war einer der allereinflußreichsten Lehrer an der Akademie und hat seine Lehre in den 5 Büchern des Cours d'architecture niedergelegt.

Sein Buch hat wie das des Fréart einen praktischen Zweck — er sagt in der Vorrede: seine Schrift „regarde purement la pratique“. Theoretische Erörterungen sind daher nur ganz vereinzelt eingestreut, eigentlich nur in dem die Mathematik behandelnden Kapitel und an der Stelle, an der der Streit mit Perrault über die Proportionen[1]) erwähnt wird. Im wesentlichen enthält auch sein Buch nur Aufstellungen von Proportionszahlen der Säulenordnungen. Außer Palladio und Scamozzi — und der Antike natürlich — gilt ihm als nachahmenswertes Muster noch Vignola. Die Zusammenstellung der Proportionen dieser Meister ist auch bei ihm der Teil seines Buches, auf den er den größten Wert legt.

Im Gegensatz zu dem klaren Aufbau des Parallèle . . . Fréarts ist sein Buch „ein wüstes Sammelsurium zusammengestellter und verglichener Ansichten . . ., sein Studium ist eine wahre Qual“[2]), so daß man annehmen

---

[1]) Vgl. unten S. 22.

[2]) Schumann, Barock und Rokoko, S. 6.

muß, er sei ein weit besserer Lehrer als Schriftsteller gewesen. Denn sein Ruf als Lehrer der „guten“ Baukunst, als korrektester Vertreter der Lehren der Akademie war so weit verbreitet, daß man sogar in Berlin seine Kraft in Anspruch nahm. Wenn er auch nicht der Schöpfer des Zeughauses ist, wie es jetzt steht, so ist an seiner Mitwirkung am Entwurf für dieses Gebäude nicht zu zweifeln[1]). Das ganze 18. Jahrhundert hindurch ist er als Autorität auf dem Gebiete der Baukunst hochgehalten worden, die Porte St. Denis in Paris, die er geschaffen, galt stets als ein Bauwerk, das seinen Rang neben den bewunderten Leistungen der Antike behaupten konnte.

Von den sonstigen literarischen Leistungen Blondels ist mir außer der Résolution des quatre principaux problèmes d'architecture, Paris 1673[2]) — einer Schrift, die mir nicht zugänglich war — nur noch die Neuausgabe der Architecture Française des Louis Savot bekannt geworden.

Savot's Buch erschien zuerst im Jahre 1624. Zu Blondels Zeit war es natürlich veraltet, und Blondel unternahm es daher, das Buch, das nach seiner Meinung einen guten Kern enthielt, neu herauszugeben und durch eine große Anzahl von Anmerkungen zu bereichern. Für die Entwickelung der Architektur zwischen 1620 und 1680 ist die Verschiedenheit der Meinungen Savots und Blondels recht interessant, man erkennt an den Verbesserungen und Zusätzen Blondels, in welchen Punkten man über die „altväterische“ Baukunst hinausgekommen zu sein glaubte.

---

[1]) Vgl. den Stich mit der Überschrift: „Façade de l'arsénal royal à Berlin depuis M. Blondel“ in dem Werk J. B. Broebes „Vues des palais et maisons de plaisance d. S. M. R. en Prusse“ (1733).

[2]) Von Geymüller: Die Baukunst der Renaissance in Frankreich, Handbuch der Architektur, Bd. 6, Stuttgart 1898, erwähnt.

Der dritte bedeutende Theoretiker des 17. Jahrhunderts ist Claude Perrault, 1613—1687, der Erbauer der Louvre-Kolonnade.

Seine Werke sind die Neuherausgabe und Kommentierung des Vitruv[1]) und „Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens", Paris 1683, Colbert gewidmet, dem er die Entscheidung Ludwig XIV. zu Gunsten seines Louvre-Projektes zu danken hatte.

Auch Perrault war kein Architekt vom Fach, „de mauvais médecin devient bon architecte" sagte Boileau von ihm. Er war ein Gelehrter, — wie schon seine Beschäftigung mit Vitruv erkennen läßt, — dem die nach dem Muster der Académie des belles lettres gegründete Académie royale de l'architecture zu danken ist.

Wie schon der Titel seines Buches andeutet, hat auch er sich hauptsächlich mit den Proportionen der Säulenordnungen beschäftigt; sein Buch gliedert sich in drei Teile, eine Préface, die für die Kenntnis seiner ästhetischen Überzeugungen ergiebig ist, einen Teil, der die Proportionen im allgemeinen, d. h. an Gebälken, Piedestalen etc., behandelt, und einen letzten Teil, in dem die Säulenordnungen besprochen werden.

Allgemeiner bekannt ist sein Streit mit Blondel über die Gültigkeit und Wichtigkeit der Proportionen. Anlaß zu diesem Streit waren die Ausführungen in der „Préface" seines Buches.

Die Grenzen innerhalb der „guten" Proportionen seien weit gesteckt, so daß es im Belieben der Architekten stände, diese Proportionen zu verändern. Stimmen doch in diesem Punkte weder die Werke des Altertums noch die Ansichten der einzelnen Architektur-Theoretiker überein.

---

[1]) Lex dix livres de Vitruv, corrigés et traduits nouvellement en français, avec des notes et des figures, Paris 1673.

So ist z. B. die Ausladung eines Kapitells am Kolosseum 7mal so groß, als sie L. B. Alberti zeichnet.

Die Proportionen der Architektur sind also nicht so feste, zwingende wie die der Musik: Denn die Schönheit der Musik gründet sich auf „quelque chose de positif", während die Freude an den Schönheiten der Architektur augenscheinlich auf nichts anderem als auf der Gewohnheit beruhe, wie man an den Proportionen eines „habit à la mode" Freude habe, die doch nichts „positivement beau" an sich trügen.

Und so unterscheidet er 2 Arten von Schönheit:

1. die „beautés arbitraires",
2. die „beautés convainquantes".

Die letzteren beruhen auf den Eigenschaften der Größe, Pracht, der „propreté de l'exécution", der „symétrie, qui consiste dans le rapport que les parties ont ensemble à cause de l'égalité et de la parité de leur nombre, de leur grandeur, de leur situation et de leur ordre". [1])

Die ersteren dagegen gründen sich nur auf die Gewohnheit: „Ils ne sont point rendues agréables par les raisons dont tout le monde est capable".

Im Anerkennen dieser Schönheiten liege ebenso ein Vorurteil, wie es „une prévention" sei, „qui nous fait aimer les manières de parler que l'usage a établies à la cour; car l'estime que l'on a pour le mérite et la bonne grâce des personnes de la cour, fait aimer leurs habits et leur manière de parler". Gerade die „beautés arbitraires" sind es, an denen man einen Architekten „du bon goût" erkennen könne; um die „beautés convainquantes" zu treffen, brauche man nichts, als den „sens commun".

---

[1]) S. VIII der Préface.

Ein Beispiel wird besser erläutern, worauf er hinaus will, als seine stets etwas schwerfällige Argumentation:

An seinem Plan der Louvre-Fassade, dem Wasser zu, habe er, entgegen dem sonstigen Brauch, 2 Etagen durch eine Ordnung zusammengefaßt, damit die Fassade über den Fluß hinweg wirken sollte, und nur durch dieses sonst so verpönte Mittel glaubte er den Eindruck der Größe zu erreichen.

Dieses eine Beispiel genügt, um zu beweisen, daß er alles andre wünschte, als die Willkür in die Architektur einzuführen, und es überrascht deshalb auch nicht, wenn er erklärt[1]), er habe selber keine neuen Proportionen erfunden und sich selbst überall an die einfachsten gehalten.

Trotzdem zog sich Perrault durch diese Ansichten die heftige Feindschaft Blondels zu und wurde schließlich, als die maßloseste und freieste Richtung des Rokoko Mode wurde, als der Ahnherr aller Willkürlichkeiten angesehen, die die mit der Akademie zusammenhängende Architektenschule so sehr empörten.

Aller Niedergang der Architektur[2]) — von Niedergang wird zwischen 1680—1770 stets gesprochen — sei nur der Mißachtung der Proportionsgesetze zuzuschreiben, die in den Kreisen der Akademiker als richtige und berechtigte angesehen werden, und nur

---

[1]) Préface S. XXI.

[2]) Ein interessanter Beweis für das Gefühl, daß man am Ende sei — ein Gefühl, das im politischen Leben wie in der Literatur sich so deutlich äußerte, — ist die Bemerkung Blondels in seinem „Discours sur la nécessité de l'étude d'architecture" 1754, S. 82; er fordert zum Besuch seiner Kurse auf: Afin d'éloigner, s'il est possible par la connaissance des meilleurs auteurs et l'exemple des plus célèbres monuments la frivolité qui paraît l'emporter sur les beautés mâles et simples de l'architecture . . . et de prévenir une révolution peutêtre trop prochaine et semblable à celle qui donna naissance aux goûts arabes et gothiques.

deshalb, so hört man immer wieder sagen, habe diese Kunst der Maurermeister so beliebt werden können, weil man die Autorität Perraults auf seiner Seite hatte.

Perrault ist gewiß unschuldig zu einer solchen Nachfolgerschaft gekommen. Er hatte wirklich nur sagen wollen, daß es auf die Nuancen ankäme, daß sie es seien, die den Proportionen (an deren Geltung er natürlich fest glaubt) erst Saft verliehen. Man kann wirklich nicht einen Mann zum Vater der freiesten Richtung des Rokoko machen, der die Louvrefassade erbaute, der es als ganz selbstverständlich ansah, daß „. . . un grand édifice de marbre taillé avec justesse et propreté est plus beau qu'un petit fait de pierres mal taillées, où il n'y a rien qui soit exactement à niveau, ni à plomb ni à l'équerre", und der meinte, die Schönheit eines Gebäudes bestehe vor allem in der „grâce de la forme qui n'est rien autre chose que son agréable modification"[1].

Schon Blondel, wie erwähnt, hatte gegen Perraults Ansicht — sogar bevor sie gedruckt vorlag — heftig Front gemacht. Keiner der folgenden Theoretiker versäumt es, zu dieser Frage Stellung zu nehmen. Ausnahmslos sind sie auf Blondels Seite, die Architekten des ausgehenden Louis XIV ebenso, wie die des reifen Rokoko (Boffrand, Briseux) — wie die des sich zum Louis XVI neigenden Rokoko (der jüngere Blondel).

Neben diesen drei Hauptwerken sind Schriften A. Bosse's, des Kupferstechers: Des ordres de colonnes en l'architecture, Paris 1664, Bullets: Architecture pratique (er behandelt vor allem die technischen Fragen des Steinschnittes und des Gewölbebaus), Davilers: Cours d'architecture, 1691, von minderer Bedeutung. Mehr Beachtung verdient Davilers Schrift — im wesent-

[1]) Préface S. 9.

lichen eine Neuausgabe von Vignolas Werk — in der Form, wie sie (1750) durch Mariette neu herausgegeben und durch Zusätze und ganze Folgen von Ornamentstichen erweitert wurde[1]).

Der erste Architektur-Theoretiker des 18. Jahrhunderts ist M. de Cordemoy[2]). „Chanoine régulier de Saint Jean Soissons et Prieur de la Ferté-sous-Jouars"; seine Schrift: Nouveau traité de toute l'architecture, Paris 1706.

Auch er behandelt im wesentlichen die Säulenordnungen, schickt aber diesem Teil seiner Schrift eine längere Einleitung voraus, in der er sich allgemein über das Wesen der Architektur ausspricht. Er ist ein so strenger und alles Moderne so sehr verachtender Kritiker, daß das Buch des Abbé Laugier: Essai sur l'architecture (1752), das im wesentlichen ein Plagiat seiner Schrift ist, bei seinem Erscheinen wie ein vernichtender Schlag gegen das sich seinem Ende zuneigende Rokoko wirken konnte. Ebenso ist der „Traité d'architecture" von Le Clerc, Paris 1714, in der Hauptsache der Diskussion der Proportionen der Säulenordnungen gewidmet.

Sind die bisher behandelten Werke, trotz aller Abhängigkeit von den italienischen Vorbildern, doch

---

[1]) Eine Übersetzung von Davilers Werken erschien unter dem Titel: Ausführliche Anleitung zu der ganzen Zivilbaukunst herausgegeben von Sr. A. C. Daviler . . . anjetzo aber in das Deutsche übersetzt etc. . . . von L. Chr. Sturm, Amsterdam 1699.

[2]) Schumann, Barock und Rokoko, Leipzig 1885, scheint mir die Bedeutung der Cordemoyschen Schrift bei weitem zu überschätzen. Weder seine Kritik der Renaissancekünstler noch die Hervorhebung der Begriffe der Bienséance und Commodité ist etwas durchaus neues. Schon Le Muet, Manière de bâtir pour toutes sortes de personnes, Paris 1633, sagt in der Vorrede: Er schreibe sein Buch „afin q'aux maisons des particuliers on puisse observer la bienséance et la commodité."

wesentlich selbständige Leistungen, so läßt sich dies von den nächsten Erscheinungen auf dem Gebiet der Architektur-Theorie, die der rührige Verleger Jombert herausgab, nicht behaupten. Es ist bezeichnend, daß auf dem Titel der „Architecture Moderne“ (I. Ausg. 1728, II. Ausg. 1764) die Angabe des Verfassers fehlt — der Name Jombert bezeichnet nur den Mann, unter dessen Leitung das Werk zusammengestellt wurde. Nach dem Geständnis der Vorrede[1]) ist es zusammengestellt aus: Vitruv, Palladio, dem älteren Blondel, d'Aviler, Bullet, Belidor, Frézier, Briseux, Desgodet, Jousse und noch einigen anderen!

Dieses Sammelwerk schließt die Behandlung der Säulenordnungen, die doch bisher den Hauptinhalt ähnlicher Werke gebildet hatten, völlig aus. Es behandelt in fünf Büchern (in der II. Auflage sechs Büchern) folgende Gebiete:

I. Buch: De la construction, d. h. Über die Auswahl des Bauplatzes und die Orientierung des Gebäudes.

II. Buch (der II. Aufl., fehlt in der I. Aufl.): De la construction des escaliers. Lage, Größe, Form und Dekoration der Stein- und Holztreppen wird erörtert und ihre Konstruktion nach den verschiedenen Grundrissen beschrieben.

III. Buch (II. Buch der I. Aufl.): Des devis pour les bâtiments. Behandelt Baupläne und Materialpreise.

IV. Buch (III. Buch der I. Aufl.): Du toisé des bâtiments. Die Masse der einzelnen Architekturglieder.

V. Buch (IV. Buch der I. Aufl.): De la coutume de Paris. Die Artikel 184—219 der Bauordnung von Paris werden wiedergegeben und kommentiert.

VI. Buch (V. Buch der I. Aufl.): De la distribution. „La partie la plus intéressante de cet ouvrage[2]).“ Grundrisse, Aufrisse und Fassaden; vom einfachsten Wohnhaus bis zum großen Palast. Erläutert durch 131 Stiche!

---

[1]) S. VII.
[2]) S. XII.

Als Ergänzung zu diesen beiden Schriften, die sich in ihrem Inhalt lediglich auf die Fragen der Grundrißbildung beschränken, erschien im Jahre 1737 Jaques François Blondels berühmtes Werk: De la distribution des maisons de plaisances et de la décoration des édifices en général mit dem Vortitel: Traité de l'architecture dans le goût moderne (Paris 1737 bei Jombert). Blondel (1705—1776)[1]), bekannt durch seine Bauten in Metz, errichtete 1744 in Paris eine eigene Architektenschule und wurde 1756 Mitglied der Académie royale d'architecture. Sein Ruf war weit verbreitet. Noch 1767, bei der Kunstausstellung in Dresden, überreichten zwei Schüler der Akademie der Künste eine Übersetzung „des in ganz Deutschland seit 30 Jahren so hochgeschätzten Blondelschen Werkes über die Einteilung der Landhäuser und Lustgärten[2])."

Sein Buch, schon äußerlich ein Meisterwerk der hochentwickelten Buchkunst des 18. Jahrhunderts, gibt neben Regeln für die Grundrißlösung (I. Bd.) vor allem Regeln für die Dekoration von Landhäusern (II. Bd.), Eine außerordentlich große Menge von Stichen sind dem Text als Illustrationen beigegeben. Das Verhältnis von Illustration zu Text hat sich gegenüber den Schriften des 17. Jahrhunderts ganz bedeutend zu Gunsten der Illustration verschoben. Die Stiche sind besonders fein; sie besitzen die spielende Leichtigkeit des 18. Jahrhunderts und ein entzückendes malerisches Flimmern, ohne je die Klarheit, die sie als Vorlagen für Handwerker besitzen müssen, zu verlieren.

Seine zweite Veröffentlichung: Architecture française

---

[1]) Vgl. Gurlitt, a. a. O., S. 303. Der von Gurlitt (S. 233) erwähnte François Blondel (1683—1756) ist nicht der Verfasser des oben erwähnten Buches.

[2]) Vgl. Schumann, Barock und Rokoko. S. 74.

. . . Paris 1752—56, 4 große, unhandliche Bände, ähnelt sehr der ja auch im Verlage Jomberts erschienenen Architecture moderne: eine große Mustersammlung der beliebtesten zeitgenössischen Bauten, „mesurés exactement sur les lieux", wie es im Titel heißt, mit erklärendem Text.

In der Hauptsache sind es Pariser Bauten, die er, nach Stadtteilen (quartiers) geordnet, bespricht. Der erste Band enthält in seinem 1. Buch 4 einleitende Kapitel:

1. Die Geschichte der Architektur.
2. Der Nutzen der agriculture, sculpture et peinture für die Architektur.
3. Introduction à l'architecture, d. h. Allgemeine Regeln für Grundrißlösungen, Außen- und Innendekoration.
4. Abriß der Geschichte der Stadt Paris.

Mit dem 2. Buch beginnt die Beschreibung der wichtigsten Bauten von Paris; 33 Gebäude des Faubourg St. Germain werden unter Beigabe von Stichen, die Grundrisse, Aufrisse und Fassaden wiedergeben, erläutert.

Der II. Band enthält die Gebäude des Quartier du Luxembourg, der Cité, der Quartiers de St. Antoine et du Marais, der III. Band die der Quartiers Saint Denis, Montmartre, Palais Royal und Saint Honoré; der vierte Band endlich gibt die Beschreibung des Louvre (darunter S. 51 Berninis Projekte) und des Schlosses zu Versailles.

Sein letztes Werk endlich ist sehr umfangreich: Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments; contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes par J. F. Blondel, architecte dans son école des arts, Paris 1771—77. 6 Bände Text mit 3 Bänden erläuternder Stiche.

Blondel hatte, wie erwähnt, in Paris eine Schule für junge Architekten gegründet, in deren Lehrbetrieb uns sein „Cours d'architecture" einführt. Im Lehrplan der Schule waren folgende Unterrichtsgegenstände enthalten[1]):

Architektur (bei Blondel, nach seinem „Cours d'architecture")
Mathematik und Steinschnitt
Perspektive
Ornamentzeichnen und Modellieren
Physik
Fechten, Musik- und Tanzunterricht (letzteres jedoch nur für die „biennés" unter seinen Schülern!).

Außerdem hatte der unternehmende Mann in einem Vorort eine Pension eröffnet, die seinen Schülern Schutz vor den Gefahren der Großstadt, gute Luft und gutes Essen geben sollte!

Sein Buch ist von einer ermüdenden Weitschweifigkeit; die Notizen für die Unterrichtsstunden sind, fast ohne Überarbeitung aneinander gereiht, nur notdürftig unter gewisse Gesichtspunkte geordnet und an unzähligen Stellen sich wiederholend.

Der erste Band: Einleitend, wie ja fast immer, eine Geschichte der Architektur, der Gartenkunst, der Skulptur und der Malerei. Die ersten drei Kapitel behandeln die Säulenordnungen unter besonderer Berücksichtigung Vignolas, Scamozzis, Palladios.

Kap. 3 und 4 sind mehr theoretischer Art:

Das 3. Kapitel, das „Analyse de l'art" überschrieben ist, bringt unter diesem vielversprechenden Titel eine Aufzählung und Definition von Eigenschaften, die die Architektur haben kann, z. B.: „De la sublimité en architecture"; eine „Architecture sublime" erregt stummes Staunen[2]), „Du style vrai en architecture"; eine Archi-

[1]) a. a. O. Bd. III, S. LXXXI.
[2]) a. a. O. S. 391.

tektur heißt wahr, wenn sie in allen Teilen den „style qui lui est propre“ wahrt usw. Unter einer „belle architecture“ verstehe man eine Architektur, deren glückliche Gesamtanlage dem Beschauer das Gefühl von etwas Angenehmen gäbe. . .

In derselben nichtssagenden Art und Weise definiert er: eine Architecture libre, aisée, originale, noble, pyramidale, licencieuse, froide, stérile, altérée, aride ou pauvre etc.

Das 5. Kapitel heißt: Du goût de l'art. In diesem langen Kapitel sucht man vergebens nach einer entschiedenen und klaren Definition, es wird wohl gesagt, wozu „le bon goût“ da sei, aber nicht, was er eigentlich sei.

Der „goût“ entstehe durch Vergleichung der Werke großer Meister und der verschiedenen Stilarten; er wird bereichert durch die Kenntnis der Regeln, er ist die Vereinigung alles dessen, was von der guten Architektur erstrebt wird.

Der 2. Band enthält in seinen ersten sechs Kapiteln einen Essai über die Säulen-Ordnungen[1]), in dem er nichts Neues sagt; das siebente Kapitel gibt die Arten von „bâtiments d'habitation“ an, die er auf dem Lande und in der Stadt unterscheidet[2]), die übrigen Kapitel behandeln Triumphbögen, Obelisken, Kirchen, Börsen, Rathäuser, Arsenale, Gefängnisse etc.

Auch der Inhalt des 3. Bandes ist von dieser verwirrenden Reichhaltigkeit.

Blondel spricht hier über Porportionen der Architektur, über die Freiheiten, die sich ein Architekt erlauben darf, über Dekoration von Fassaden, über die

---

[1]) Auf Seite 220 (Bd. II) ein wahrer Hymnus auf das Schloß Maison-Laffitte Mansarts.

[2]) Vgl. unten S. 71.

Louvre-Fassade, über Türen, Nischen, Fenster, beschreibt einige Kirchen und legte mehrere seiner eigenen Kirchenprojekte vor.

Der 4.—6. Band sind nach Blondels Tode von M. Patte auf Grund der hinterlassenen Papiere Blondels herausgegeben; sie unterscheiden sich durchaus nicht von den früheren Bänden.

So enthält der 4. Band in bunter Reihenfolge ein Kapitel über Gartenkunst, je eines über Grundrißbildung im allgemeinen und im besonderen über die der Zimmer, über Fassaden-Dekoration — obwohl darüber schon im dritten Band gesprochen wurde —, über den Grundriß eines Belvedere, einer „maison abatiale“ und einer „maison particulière“, ein Kapitel über regelmäßige Zimmeranlage und über Blondels Bauten in Metz.

Der fünfte Band enthält in der ersten Hälfte Vorschriften über die Anlage von Türen, Fenstern, Kaminen, Lambris, Decken, über die Dekoration der verschiedenen Arten von Zimmern[1]; der zweite Teil wie der ganze sechste Band ist der technischen Seite der Architektur gewidmet.

In einer kleinen Broschüre: Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture, Paris 1754, die vor allem als Reklame für seine Architekturschule dienen soll, gibt er wertvolle Winke für das Verständnis der Architektur seiner Zeit.

Rein äußerlich stehen diese späteren Schriften Blondels nicht auf der Höhe seiner ersten Schrift über die Landhäuser; der Druck und die Stiche sind viel gröber und erinnern daran, daß gerade um 1750 die ersten Zeichen eines Verfalls sich zeigen.

Im Gegensatz dazu sind Boffrands und Briseuxs Schriften vollendet schöne Beispiele für den Luxus, den man in der Ausstattung von Büchern trieb.

---

[1]) Vgl. unten S. 72.

Germain Boffrand (1667—1754)[1]), der Erbauer des Hôtel de Soubise, ein vielbeschäftigter Architekt und angesehener Lehrer an der „Académie royale d'architecture" in Paris, hat in seinem „Livre d'architecture", Paris 1745, seine hauptsächlichsten Bauten im Stich wiedergegeben und durch — lateinischen und französischen! — Text erläutert.

Als Einleitung seines Buches bringt Boffrand vier theoretisierende Kapitel: „Dissertation sur ce qu'on appelle le bon goût en architecture", „Principes tirées de l'art poétique d'Horace", „Essai sur les proportions que l'on peut donner aux trois ordres d'architecture" und „Des décorations intérieures et des ameublements".

Hieran schließen sich Beschreibungen und Auf- und Grundrisse folgender Bauten, die Boffrand ausgeführt hat:

Bouchefort (bei Brüssel): „Maison de chasse" des Kurfürsten von Bayern.
Palais de Nancy.
Zwei Projekte für das: Palais de la Malgrange près de Nancy.
Château de Luneville.
Hôtel de Montmorency à Paris.
Hôtel d'Argenson.
Château de Cramayel.
Château d'Haroué en Lorraine.
Hôtel de Craon à Nancy.
Porte du Palais du petit Luxembourg à Paris.
Porte de l'hôtel de Villars à Paris.
Puits de Bicêtre proche Paris.
Portail de l'église de la Mercy à Paris.
Pont de pierre de Sens.
Pont de bois de Moutreau Faut-Yone.
Résidence de Wurtzbourg[2]) und sein Hauptwerk:
Hôtel de Soubise in Paris.

---

[1]) Vgl. Gurlitt, a. a. O., S. 285, und die Biographie und Aufzählung seiner Bauten bei seinem Schüler J. Fr. Blondel, Cours d'architecture, im Künstlerverzeichnis des sechsten Bandes.

[2]) Der Entwurf zum Würzburger Schloß stammt jedoch vom Würzburger Neumann, der seine Pläne auf den Wunsch seines

Ein ebenso einflußreicher Lehrer, aber nur wenig beschäftigter Architekt war Charles Etienne Briseux[1]) (1680—1754), der Verfasser der L'art de bâtir des Maisons de Campagne, 1743, und des Traité du Beau, Paris 1752-55[2]). Das erste Werk enthält in seinem ersten Bande ausschließlich Studien über Grundrißlösungen, zum Teil höchst interessant und auch für unsere Zeit voller Anregungen, während im zweiten Bande die technischen Fragen den größten Raum einnehmen. Nur das letzte kurze Kapitel ist der Innendekoration gewidmet, was ganz außerordentlich wundernehmen müßte, wenn nicht die Zahl der zu diesem kurzen Kapitel gehörigen Ornamentstiche — sie zeigen Wanddekorationen, Spiegel, Kamine, Türen, Eisenarbeiten wie Gitter und Geländer — der Zahl der Textseiten fast gleich käme; 195 Seiten Text und 123 Ornamentstiche, die alle zu dem letzten Kapitel gehören.

Sein zweites Werk ist mehr theoretischer Art: Der Hauptinhalt ein Beweis — „démontré physiquement et par l'expérience" heißt es im Titel — daß die Schönheit der Baukunst in den Proportionen beruhe, wie die Schönheit der Musik auf gesetzmäßig festgelegten Zahlenverhältnissen fußt. Mit ermüdender Breite und Umständlichkeit wird diese Behauptung immer wieder wiederholt und Perraults Mißachtung der Proportionsgesetze als törichte Ketzerei erwiesen. Der zweite Band bringt Briseux's Theorie der Säulenordnungen, eingeleitet durch ein „Abrégé de l'histoire de l'architecture", eine Über-

---

Bauherrn nach Paris schicken mußte, wo sie durch Boffrand begutachtet und nur geringfügig verändert wurden.

[1]) Vgl. Gurlitt, a. a. O., S. 270, wo ihm irrtümlich auch die 1728 bei Jombert erschienene „Architecture moderne . . ." zugeschrieben wird. Vgl. oben S. 27.

[2]) Vgl. Blondel, Cours d'architecture, 1772, Bd. IV, S. 188. Anm. h: „Ouvrage systématique qui a eu peu de succés".

sicht über die Ordnungen Vignolas, Palladios und Scamozzis, und am Schluß, ganz ähnlich wie in Briseux's erster Schrift, Stiche, die sein Interesse für die Innendekoration bezeugen, Wandbekleidungen, Gitter etc.

Diese Übersicht zeigt, daß die Werke der Architekturtheoretiker eine charakteristische Wandlung durchmachen. Im 17. Jahrhundert gelehrte Abhandlungen wissenschaftlich interessierter Männer, werden sie im Laufe des 18. Jahrhunderts zu Werken, die neben dem theoretischen durchaus auch praktische Zwecke verfolgen. Im 18. Jahrhundert, einer Zeit des allgemeinsten Interesses an Fragen der Architektur und der Dekoration, werden sie ein willkommenes Mittel, dem Publikum, nicht nur den Fachleuten, anregende, von „gutem Geschmack" geschaffene Vorbilder zu vermitteln.

Hiermit hängt zusammen, daß im 18. Jahrhundert ein Gebiet hinzukommt, dem man im 17. Jahrhundert fast gar kein Interesse entgegenbrachte. Die Kapitel über die Innendekoration werden von 1720 ab mit Ausführlichkeit und Nachdruck behandelt, so daß man merkt, sie seien den Verfassern das Wichtigste gewesen; die übrigen Kapitel, bis auf das die „distribution" behandelnde, wirken nur noch als Anhängsel.

Trotz dieses Wandels im Inhalt der Schrift, trotz der Bevorzugung von Gebieten, die bisher gleichgültig schienen, schließen sich die Werke der Theoretiker zu einer Gruppe zusammen; von einem strengen, gleichen Standpunkt aus entwickeln sie identische Anschauungen vom Wesen und der Schönheit der Architektur, Anschauungen, die das nächste Kapitel klarlegen soll.

III. Kapitel.

Die Hauptbegriffe der Theoretiker.

Schon aus dieser Übersicht und aus der Tatsache, daß die Anlage der architektur-theoretischen Schriften im wesentlichen die gleiche ist, geht hervor, daß es nicht lohnen würde, jeden einzelnen Theoretiker, jedes einzelne Werk für sich zu betrachten und zu behandeln. Eine solche, den genauen Inhalt der einzelnen Schriften referierende Darstellung würde zu steten Wiederholungen führen und im besten Falle einen statistischen, keinen für die historische Einsicht fruchtbaren Wert haben.

Es soll daher ein anderer Weg genommen werden. Es soll versucht werden, die Hauptbegriffe der Theoretiker zusammenzustellen und ihren Zusammenhang und ihre Bedeutung für die Architektur der Zeit darzulegen. Es ist dabei von vornherein klar, daß diese Art der Behandlung den Anschein erwecken kann, als ob die Begriffe, von denen gesprochen werden soll, einem ganzen System entlehnt seien; dies ist aber nicht der Fall. Denn die Teile, auf die es uns hier ankommt, die theoretisierenden Betrachtungen, treten, wie es bei dem praktischen Zweck der Schriften nicht wunderbar ist, sehr zurück. Der Beitrag zur Theorie der Architektur — nicht zur Lehre von dem Bauwesen überhaupt — den jeder einzelne der Theoretiker für sich genommen bietet, ist sehr bescheiden. Und doch, nimmt man einmal die verstreuten, vielfachen Ansätze zusammen, so

ergibt sich, daß der Schritt, der zu einer wirklichen Theorie, einem System der Architektur-Theorie hinüber führte, nicht groß war. Dieser Schritt wurde nicht getan; denn so stark auch der Drang nach dem System war, diese Männer der Praxis, die in ihren Mußestunden schrieben, klebten zu sehr am Einzelnen, an technischen Vorschriften, an ästhetischen Forderungen, die sie stellten, ohne sie zu begründen, als daß sie dazu gekommen wären, die Begriffe, die sie beständig, vor allem bei Lob oder Tadel, anwandten, zusammenzufassen. Diese Theoretiker sind viel mehr produktive Kritiker als Ästhetiker und haben gerade durch diesen Mangel die Entwickelung der Architektur stärker beeinflußt, als wenn ihre Schriften den abstrakten Charakter der reinen Ästhetik getragen hätten. —

Das oberste ästhetische Prinzip aller Theoretiker ist die Forderung der Einheitlichkeit, der „unité“. Im Einheitlichen liegt das Wesen aller Schönheit; das Erste, was man von einem Kunstwerk fordern müsse, ist die Eigenschaft des Einheitlichen.

Ein Jahrhundert lang wird dieser Satz mit gleichem Nachdruck wiederholt; jeder der Theoretiker empfindet seine Bedeutung so stark, daß der unbefangene Leser den Eindruck gewinnen kann, es hätte der Autor, dessen Gedankengang er gerade verfolgt, den Gedanken der Einheit als Erster und Einziger gefaßt und ausgesprochen. Dieser Satz ist die Grundlage, von der sie ausgehen, und von hier aus entwickeln sie alle anderen ästhetischen Forderungen mit mathematischer Konsequenz.

Das Einheitliche muß klar sein; und zwar klar in seinen einzelnen Teilen, wie in der Zusammensetzung und Anordnung der Teile. Diese Klarheit kann nur durch gesetzmäßigen Aufbau gewonnen werden; die Theoretiker haben hierfür den Begriff der Symmetrie in folgender Bedeutung: die Teile und das Ganze sind in irgend einer

Weise verwandt, sie bilden ein harmonisches Ganze nach der Analogie der Musik, in der die Töne in zahlenmäßig festlegbaren Verhältnissen zu einander stehen.

Ebenso wenig wie der Gedanke der „unité“ ist dieser Begriff der Symmetrie neu. In L. B. Albertis „concinnitas“ oder „consensus et conspiratio partium“ erblicken wir sein Vorbild aus der italienischen Renaissance. Die Übereinstimmung ist eine völlige, obwohl die Erinnerung an das Vorbild Albertis fehlt; ein Satz, wie der Fréart de Chambrays[1]), die Schönheit der Architektur beruhe auf der „symétrie, qui est l'union et le concours général de toutes ensemble“, klingt fast wie eine Übersetzung des Albertischen.

Die Theoretiker begnügen sich nicht mit dieser Forderung der Symmetrie; sie machen den Versuch, für die Verhältnisse, die in ihrem Zusammenklang die Harmonie ergeben, Zahlenwerte zu finden. Die endlosen Spekulationen über die Proportionen der Säulenordnungen versuchen nichts anderes, als für einen Teil der Architektur wenigstens die Schönheit auf den festen Boden der Zahl zu stellen, die Meinung zu zerstören, als sei die Schönheit etwas Zufälliges, das ohne Bemühen der Vernunft, der „raison“, entstehen könnte.

Wenn auch das Ergebnis dieser Bestrebungen keineswegs eine endgültige Kanonisierung der Verhältnisse der Säulenordnungen brachte — schon Perrault veranlaßte diese Tatsache zu ernsten Zweifeln am Wesen der Schönheit[2]) — die Überzeugung bleibt bestehen, daß die Schönheit als etwas Begreifbares sich nur aus

---

[1]) Parallèle . . . S. 3. Die gleiche Definition 100 Jahre später: Blondel, Discours sur la nécessité de l'étude d'architecture, 1754, S. 41: „On entend par ce nom (sc. Symétrie) le rapport de parité des hauteurs, largeurs et longueurs d'un bâtiment, d'une façade etc. C'est la partie la plus nécessaire dans l'art de bâtir.“

[2]) Vgl. oben S. 22.

ebenfalls Begreifbarem, aus Rationalem zusammensetzen könnte.

Es ist daher kein Zufall, daß die französischen Theoretiker (übrigens auch hierin den Vorgängern aus der italienischen Renaissance verwandt), ganz besonders starke mathematische Interessen hatten. So erklärt Fréart: „La géométrie, qui est la base et le magasin général de tous les arts“[1]; Savot behauptet, keiner eigne sich so zum Architekten, als — der Mediziner, da er Mathematik und Philosophie kennen muß, und diese wiederum für den Architekten nötig seien[2]) usw.

Im Wesen des Begreifbaren liegt der Begriff des Begrenzten bereits angedeutet; wie sollte man etwas begreifen können, dessen Grenzen zerfließen und dem prüfenden Blick des Verstandes nicht standhalten? So fordern denn die Theoretiker das Begrenzte, und in einer charakteristischen Form. Begrenzung, Formung bedeutet ihnen maßvolle Begrenzung, maßvolle Formung. Es ist ein Doppeltes, das sie damit meinen: eine Begrenzung nach Maßen und zugleich eine maßvolle Formung.

Vielleicht liegen die Fäden, die die Gedanken der Architekturtheoretiker mit dem „esprit classique“ des 17. und 18. Jahrhunderts verbinden, nirgends so klar wie hier. Das Maßvolle in dieser doppelten Bedeutung — einen wie wesentlichen Bestandteil der allgemeinen geistigen Strömung der Zeit bildet es!

Einheitlicher, klarer, rationaler, maßvoller Aufbau — das ist die Forderung dieser klassisch gesinnten Künstler. —

Behalten die bisher entwickelten Prinzipien bei allen Theoretikern in gleicher Weise ihre Geltung, so spiegeln nur wenige andere Begriffe die große Wandlung

---

[1]) Parallèle . . . . . etc. S. 71.

[2]) Architecture Française, S. 71.

von der Kunst des 17. zu der des 18. Jahrhunderts. Es sind die Begriffe: grandeur, variété und gaieté.

Die Ästhetiker des 17. Jahrhunderts fordern majestätische, imponierende Größe — waren doch die Aufgaben der Architekten im 17. Jahrhundert im wesentlichen Paläste für den Roi soleil oder seinen Hof. Rationale Größe, nicht überwältigende, erdrückende Wucht verlangen sie, wie die Definition Fréart de Chambrays beweist: „la grandeur" entstehe, wenn wenig Glieder vorhanden seien und diese alle groß wären[1]). Nicht in der Weise des Barocks versucht man groß zu wirken, nicht durch schroffe Gegenüberstellung kleiner und gewaltiger Motive, nicht durch Disharmonie — wie Bernini — sondern durch Steigerung des Harmonischen.

Im 18. Jahrhundert kehrt der Begriff der grandeur fast gar nicht wieder; man strebt nach einem neuen: der variété und gaieté.

Während die Theoretiker des 17. Jahrhunderts die Eintönigkeit nicht zu fürchten scheinen — man hört wenigstens nie vor ihr warnen —, warnen die Künstler des 18. Jahrhunderts vor dem Trockenen, dem „sec", ebensosehr, wie sie die Verwirrung und die Überhäufung bekämpfen. Und an Stelle des Gewaltigen bevorzugen sie den Eindruck des Leichten, Fröhlichen, ihre Aufmerksamkeit nicht mehr auf Paläste der Großen, sondern auf die Häuser der „particuliers", auf heitre Landvillen, auf lustige Gartenhäuser richtend. So sind es allein diese beiden Begriffe: Heiterkeit und Mannigfaltigkeit, die uns daran erinnern, daß der strenge Louis XIV-Stil vom leicht beschwingten Rokoko abgelöst wurde.

Wenn im Folgenden versucht wird, diese Begriffe, deren Nennung und Gruppierung absichtlich ganz kurz

---

[1]) Fréart, Parallèle . . . . . S. 18.

gehalten wurde, und deren abstrakte Herausschälung mit der Form, in der sich die Begriffe in den Traités d'architecture vorfinden, nichts zu tun hat — wenn versucht wird, diese Begriffe in den Schriften selber nachzuweisen, so wird daher der Nachdruck auf die Seite der klassischen Begriffe: des Einheitlichen, Klaren gelegt werden müssen. Denn nicht darin besteht der Wert dieser Literaturgruppe, daß sie in ihren Begriffen die wirkliche Entwickelung der Architektur begleitete, sondern darin, daß für Zeiten, die im allgemeinen als verschiedene Stilepochen bezeichnet werden, eine gemeinsame ästhetische Grundlage nachgewiesen werden kann. Nur beiläufig sollen die für die Zeit des 17. oder die des 18. Jahrhunderts allein gültigen Bestimmungen betrachtet werden.

Grundriß.

Im Anschluß an die großen Vorbilder der Renaissance — Bramante's S. Peter und vor allem Palladio's Bauten — erstreben die Theoretiker rationale, einheitliche Durchbildung des Planes. Die Bauten, für die sie das strenge Prinzip der Einheitlichkeit fordern, sind im wesentlichen Profanbauten; nicht daß sie die Gültigkeit des Prinzips für Kirchenbauten geleugnet hätten — durchaus nicht; nur scheinen die Aufgaben der kirchlichen Kunst in der Zeit der „raison" geringere Bedeutung gehabt zu haben. Wenigstens wird in der gesamten Literatur der französischen Architektur-Theoretiker das Problem der kirchlichen Baukunst nur ganz beiläufig erwähnt; in den theoretischen Erörterungen überhaupt nicht, in den Demonstrationen an Mustern, die die Theoretiker aufstellen, nur ganz selten, und dann erst am Ausgang der Epoche[1]).

[1]) Vgl. z. B. Blondel, Cours d'architecture, 1771, II. Bd., Kap. 7.

Um so ausführlicher wird das Problem der Profanbauten behandelt und hier an erster Stelle das Problem des Schlosses. Waren doch die Hauptaufgaben, die sich den Architekten boten, Bauten für den König oder seine Großen.

Für den Grundriß eines Schlosses wird ein ganz bestimmter Typus als Regel aufgestellt, ein Typus, der der strengsten Forderung genügt. An die Stelle der unregelmäßigen, winkligen Pläne, die bisher herrschten, tritt ganz durchgängig für Schloßanlagen die Hufeisenform. Auch die regelmäßigsten Anlagen des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts genügen jetzt nicht mehr.

Dieser Typus ist folgender: An einen Haupttrakt, — den „corps de logis“ —, von dem verlangt wird, daß er immer größer sei als die Seiten, schließen sich zwei Flügel an. Der „corps de logis“ ist länger als breit, und in einem Flügel befindet sich die — aus Italien übernommene — Galerie.

Ist es an und für sich schon bedeutsam, daß ein solcher Typus so allgemein gefordert wird — es zeigt von neuem, daß nach festen Regeln, nicht nach dem Einfall und dem Belieben des einzelnen Künstlers gebaut werden soll; daß nicht die „fantaise“, sondern die „raison“ den Ton angibt — so muß zugestanden werden, daß dieser Typus ästhetische und praktische Vorzüge aufweist, die seine Verbreitung erklären. Er ermöglicht die Anlage größerer Fluchten von Zimmern, die man damals als besonders reizvoll empfand, läßt eine regelmäßige Anordnung der Zimmer zu und erleichtert die Trennung der Wirtschafts- und Wohnräume.

Beispiele für diesen Typus finden sich überall, sobald man nur eine Seite der architektur-theoretischen Schriften aufschlägt (z. B.: in der „Architecture moderne“ von Jombert, 1728/29).

Was für die Anlage des Plans im ganzen gilt, gilt natürlich auch für die Teile. So ist es dasselbe Bedürfnis nach Regelmäßigkeit, wenn man aufhörte, wie es im 16. Jahrhundert und im Anfang des 17. in Frankreich üblich gewesen war, die Treppen in Treppentürme zu legen. Noch Le Muet[1]) hat die turmartigen Anbauten an den vier Ecken eines Château, ohne allerdings die Treppen hineinzulegen. Ein solches Zersprengen der Fassade[2]) duldete die Zeit, in der die drei Einheiten in der Literatur die unbeschränkte Herrschaft hatten, nicht.

Die Treppe soll nach Savot, der hierin schon ganz auf dem Boden des Klassizismus steht, in der Mitte des Gebäudes liegen, und zwar so, daß sie im Körper des Baues beschlossen und außen nicht sichtbar ist. Blondel verbessert auch hier seinen Vorgänger: er wünscht die seitliche Anlage eines Treppenhauses, um für die Anlage eines Vestibüls, wie es die damalige Etikette vorschrieb, geeigneten Raum zu gewinnen[3]).

Natürlich sind es nicht ästhetische Gründe allein gewesen, die eine solche Wandlung in der Bauart hervorriefen. Ästhetische und praktische Rücksichten fielen zusammen, und man darf gewiß nicht vergessen, daß der Fortfall der Notwendigkeit, „bâtiments forts“ d. h. festungsmäßige Schloßanlagen zu schaffen, ja das Verbot solcher Bauten[4]), — wie es um die Mitte des 17. Jahrhunderts erlassen wurde — die Vorbedingung der ästhetischen Forderungen bildete.

---

[1]) Manière de bien bâtir pour toutes sortes de personnes, par Pierre Le Muet, 1633.

[2]) Vgl. Arch. moderne, 1728, Bd. I. S. 65: „L'ancien usage de mettre les escaliers en dehors dans des tours rondes séparées du corps de logis, est entièrement aboli par le mauvais effet que ces sortes d'escaliers produisent dans les beaux édifices.“

[3]) Savot, Architecture française, S. 49.

[4]) Savot a. a. O., S. 45.

Wie der Treppe ihr ganz bestimmter Platz zugewiesen wurde, so hatte eine Reihe von Zimmern, ganz unabhängig von individuellen Wünschen des Bauherrn oder von Anforderungen, die ein bestimmter Bauplan stellte, ihre regelmäßige Abfolge. Das Vestibül dient stets als Vorzimmer zum „salon à l'italienne", dem Hauptraum der ganzen Anlage, der, durch zwei Geschosse gehend, in der Mitte des „corps de logis" liegt und so dem ganzen Plan von vornherein eine charakteristische, klare Einfachheit verleiht. Rechts und links vom „salon à l'italienne" befinden sich die Paradezimmer: der „salon de compagnie" mit „antichambre", das „chambre à coucher" oder „chambre à parade". In dem einen Flügel befindet sich, wie schon erwähnt, die Galerie; ein Eckzimmer der Fassade nach dem Garten zu dient meist als Salon[1]).

Selbst in kleinen Lusthäusern auf dem Lande wird die Grundform dieses Typus nicht aufgegeben[2]); es fehlt wohl ein „antichambre" vor dem „chambre à coucher" — der „salon à l'italienne" in der Mitte des Haupttraktes findet sich stets.

Die strenge, höfische Etikette war den Gebildeten so sehr Lebensform geworden, daß sie nicht ohne sie leben konnten. Wie am Hofe des Roi soleil alles der strengsten Regel unterworfen war, einer Regel, die man nicht als Joch, sondern als Stütze empfand, so wünschte man auch für das Leben im eigenen Hause diesen strengen Rahmen. Nach Taines[3]) schönen Auseinandersetzungen war das Ziel der französischen Sprache, die sich nach dem Geiste des Hofes Ludwig XIV. formte,

[1]) Vgl. z. B. den Grundriß eines Schlosses bei J. Fr. Blondel, 1737, im I. Bd. der „Manière de bâtir des maisons de campagne". . .

[2]) Vgl. Blondel, 1737, a. a. O.: Grundriß eines Landhauses.

[3]) H. Taine: Les origines de la France contemporaine, Bd. I, S. 248 ff.

der durchsichtigste, klarste Aufbau; „il n'y a pas de phrase qui demande une moindre dépense d'attention"; man soll nicht durch tolle Einfälle, kühne Bilder überrascht werden; — nichts anderes, als dieser Wunsch nach maßvoller Klarheit ist das strenge Schema der Zimmereinteilung, der Zimmer, in denen verpönt waren „presque toutes ces façons de parler inventées et primesautières qui par leur éclair soudain font jaillir dans l'imagination la forme colorée, exacte et complète des choses, mais dont la trop vive secousse choquerait les bienséances de la conversation polie[1])." Der Wert einer guten Grundrißlösung bestand daher im Befolgen dieser Regeln, nicht in einer kühnen Anordnung, die den neu Eintretenden überrascht oder gar verwirrt.

Dieselbe Wirkung, das Klarüberschauenkönnen, erstrebte eine Regel der Grundrißlösung, die mit ganz unerbittlicher Strenge durchgeführt wurde: die „enfilade". Sie bestand darin, daß an der Stelle, wo Fensterwand und die senkrecht auf sie stoßende Zimmerwand sich trafen, Türen angelegt wurden, so daß man, trat man unter den Türrahmen, die ganze Flucht von Zimmern in ihrer sehr großen Ausdehnung überschaute. Zum Überfluß wurden an den Endpunkten der Flucht wieder Spiegel eingesetzt, so daß das Auge in eine unendliche Reihe von Räumen zu schauen glaubte, eine Unendlichkeit, die doch von einem Punkte aus zu fassen war.

Es gibt nicht ein Bauwerk aus der Zeit zwischen 1650 und 1780, das nicht die Anlage der „enfilade" hätte; man muß ihre Schönheit mit einer Intensität genossen haben, in die wir uns heute kaum versetzen können[2]).

---

[1]) Taine, a. a. O., S. 245.

[2]) Es spricht sich in dieser Freude an der klaren Wiederkehr des Gleichen ein ähnliches Gefühl aus, wie es dem Satze Blondels, Cours d'arch., 1675, S. 762, zugrunde liegt: „Ein Haufe von Menschen

Auch im Grundriß des einzelnen Zimmers begegnet das Streben nach Klarheit und regelmäßiger Wiederkehr. Die einfachsten geometrischen Gebilde finden wir am häufigsten als Grundrisse der Zimmer: der Kreis, das Quadrat (oft auch das Quadrat mit abgerundeten Ecken), das Achteck mit leise abgerundeten Ecken[1]), die Ellipse usw. Tür und Tür liegen sich stets gegenüber, wie sich den Fenstern gegenüber fast immer zwei Türen befinden; der Raum, in dem das Bett steht, wird stets vom übrigen Zimmer abgetrennt, entweder durch eine kleine Barriere (wie im Hôtel de Soubise von Boffrand) oder durch die Anfügung eines Alkovens, in den das Bett hineingestellt wird.

Nirgends finden sich lauschige Erkerplätzchen, nirgends halbdunkle „gemütliche" Räume, überall fällt das helle klare Licht durch die hohen, bis an den Boden reichenden Fenster.

Durch diese Formen des Grundrisses ist der Aufriß schon bestimmt: Es gibt keine Niveauveränderung innerhalb einer Etage (die einzige Durchbrechung ist der salon à l'italienne), alle Zimmer haben die gleiche Höhe, nur die die Zimmer verbindenden Dégagements sind niedrige, enge Gänge.

Obwohl die Architektur-Theoretiker den größten Wert auf die Kunst der Grundrißlösung legen[2]), sprechen sie die hier angedeuteten Prinzipien selten ausdrücklich aus. Gerade hier reden sie lieber durch das Bild, durch

---

sei unerträglich, ein geordnetes Heer in Reihe und Glied sei schön, denn bei diesem Anblick könne sich in uns eine „idée d'unité" bilden, die uns befriedigt."

[1]) Vgl. Daviler, Cours d'arch., S. 370: „Man habe die Ecken der „appartements" abgerundet, seit man erkannte, daß man keine Möbel hineinstellen könne."

[2]) Vgl. Architecture moderne von Jombert, 1728, Bd. II, S. 91, nnd viele andere gleichlautende Äußerungen.

die stets beigegebenen Beispiele guter Grundrißlösungen, als durch Worte. Nur spärlich sind ihre Äußerungen; so heißt es etwa[1]):

. . . la beauté consiste en ce que . . . les pièces soient bien éclairées; que dans chaque pièce les portes et les fenêtres se trouvent placées avec symétrie; qu'en passant de l'une dans l'autre il s'offre toujours en face, entièrement et non en partie, un object marqué, tel qu'une porte, une fenêtre . . .; que toutes les portes des principaux appartements forment une enfilade . . . etc.; doch heißt es wenige Zeilen weiter[2]): „comme . . . la comparaison peint beaucoup mieux que les plus longs discours, c'est ce qui nous a engagé à rassembler dans ce volume une . . . grande quantité d'exemples de distribution."

Eine andere Stelle zeigt, daß selbst die strenge Befolgung der oben erwähnten Regeln noch nicht genügte. Es kommt eben so sehr darauf an, die einzelnen Teile in Beziehung zum Ganzen zu setzen:

„Disposition, terme qui signifie l'arrangement des parties d'un édifice par rapport au tout ensemble. On dit qu'un bâtiment est bien disposé, lorsque la grandeur du principal corps de logis est en rapport avec les ailes, que les avant-corps sont en relation avec les arrières-corps, que les hauteurs des uns et des autres sont proportionnées avec la sallie, que l'espace des cours répond à l'importance du bâtiment; . . . enfin c'est par une heureuse disposition qu'un édifice au premier aspect s'attire l'attention des spectateurs[3])."

---

[1]) Arch. moderne, 1728, Bd. II, S. 90.

[2]) a. a. O., S. 92.

[3]) Blondel, Discours sur la nécessité de l'étude d'architecture, 1754, S. 41, Anm. 2.

Fassade.

Was nun die Frage der Fassadendekoration anbelangt, so werden hier die Forderungen der Klarheit, Einheit und Regelmäßigkeit mit besonderer Schärfe ausgesprochen. „La décoration extérieure des bâtiments est en général d'une parfaite symétrie[1]).“ Was bedeutet die „parfaite symétrie“ einer Fassade?

Sie bedeutet nicht nur Regelmäßigkeit, nicht nur Entsprechung der Teile zu Seiten einer gemeinsamen Mitte. Das Wesentliche ist die klare Beziehung aller Teile zum Ganzen der Fassade. Und hierdurch wird es gleich klar, daß die Sonderschönheit der Teile dem Ganzen nur schaden kann; fängt sich der Blick an dem schönen Detail, so ist das Auge nicht fähig, das Ganze zu sehen. Das Ganze ist wichtiger als die Teile[2]). Der Haß sämtlicher Architektur-Theoretiker gegen eine ornamentale Dekoration der Fassade ist daher gut zu verstehen. Die moderne Architektur, sagt Fréart[3]) „est toute infecté“ mit „mascarons, vilains cartouches“ etc. Sicher tadelt Fréart mit solch einem Wort weniger die Häßlichkeit der „mascarons“ und „cartouches“ — wie oft wurden sie nicht in der Innenarchitektur angewandt —, sondern diese Ornamente an einer Fassade sind es, die er als häßlich empfindet[4]). Mit wahrer Leidenschaft kämpfen die Perrault, Blondel, Fréart für ihr Ideal einer schlichten, klaren Fassade, und ein Blondel spricht es geradezu aus: Die Akademie sei zu dem Zwecke ge-

[1]) Blondel, Traité d'arch., 1737, Bd. I, S. 29.

[2]) Vgl. Fréart de Chambray, Parallèle de l'architecture antique et de la moderne, S. 2: Originalität zeige sich nicht „en fantastiquant une espèce de corniche“, sondern im Entwurf des Ganzen.

[3]) a. a. O., S. 3.

[4]) Vgl. als ein Beispiel dieser im Sinne der Theoretiker überladenen Richtung das Haus der Tuchhändler, abgebildet bei Geymüller, a. a. O., S. 251.

gründet worden, die Architektur von den „schlechten“ Ornamenten zu reinigen und sie auf ihre „beautés naturelles“ zurückzuführen[1]). An einer andern Stelle bekämpft derselbe Blondel mit starkem Temperament die Mode der Architektur, die Fassaden durch Säulen, Pilaster, Kartuschen, Masken und „mille autres ornements composés de grotesques bizarres“ verwirrend zu überfüllen, und erläutert dann fortfahrend den Begriff der „beautés naturelles“ zu Savots Zeit: „on n'aveit pas encore les yeux accoûtumés à cette beauté naturelle et simple de la belle architecture qui contente par la seule symétric au juste rapport des parties les unes aux autres et à leur tour et par le mélange correct des ornements propres et mis à propos qui nous donne tant de plaisir à l'aspect de quelques unes de ces augustes ruines de l'antiquité[2]). Hier ist es ganz deutlich, wie Blondel es als die Leistung seiner Zeit gegenüber der vorhergehenden empfand, die Augen an die abstrakte Schönheit von Verhältnissen gewöhnt, Klarheit und Maß geschaffen zu haben, daß sich das Auge satt sehen und befriedigen könnte.

Und ganz derselbe, viel umfassendere Begriff der Symmetrie ist es, wenn Fréart de Chambray[3]) sagt: die Schönheit der Architektur beruhe auf der „symétrie, qui est l'union et le concours général de toutes ensemble; laquelle vient à former comme une harmonie visible que les yeux purgés et éclairés par l'intelligence de l'art considèrent avec grand plaisir.“

Neben der Schaubarkeit, die durch die Einheit, die das Ganze umfaßt, erreicht wird, ist es eben die Befriedigung des Auges durch harmonische Verhältnisse

---

[1]) Blondel, Cours d'architecture, 1679, Préface.
[2]) Savot, Arch. française, Aufl. 1658, S. 18.
[3]) Parallèle etc. . . . S. 3.

— wie das Ohr befriedigt wird durch die Harmonie eines Akkordes, dessen Bestandteile untereinander verwandt sind. Die Menschen müssen damals Augen gehabt haben, die auf die Harmonie von klaren und einfachen Verhältnissen ganz anders reagierten als unsere Augen. Sonst wäre ja das intensive Interesse für die Proportionen der Säulenordnungen nicht zu verstehen, wäre es nicht zu begreifen, daß ein Briseux in seinem Traité du beau es unternimmt, zu beweisen, daß die Schönheit aller berühmten Bauwerke auf ihrer Teilbarkeit durch eins ihrer Glieder beruhe.

Perrault, Fréart und Blondel d. Ä. nennen bei ihren heftigen Ausfällen gegen den bizarren, phantastischen Stil in der Architektur nie einen französischen Namen. Sie verabscheuen die „Verirrungen" des italienischen Barockstils, die sich ihnen in der Person Borrominis verkörpern, das „Borromineske" wird zum Schimpfwort wie das Bizarre[1]). Sie hüten sich aber wohlweislich, einen französischen Architekten so offen anzugreifen, wie sie es dem Italiener gegenüber tun.

Dieselbe Erscheinung wie hier bei den Theoretikern des 17. Jahrhunderts finden wir bei denen des 18. Jahrhunderts. Mit gleicher Energie, ja vielleicht mit noch größerem Haß kämpfen sie für Schlichtheit und Einheitlichkeit in der Fassade, mit gleicher Konsequenz wettern sie gegen die Torheiten der Modearchitekten, ohne einen Namen außer dem des Borromini[2]), dem Vater alles Verabscheuungswürdigen, zu nennen[3]). Aus dieser vorsichtigen Art des Kampfes läßt sich nur eine Folgerung ziehen: Die Anschauungen der Theoretiker sind weder die der Menge der Durchschnittsarchitekten noch die

[1]) Man denke dagegen an die Bedeutung des „bizarro" in der Kunstsprache des italienischen Seicento.

[2]) Vgl. z. B. Boffrand, Livre d'architecture, S. 7.

[3]) Vgl. Blondel, 1737, II. Bd., S. 88 ff.

des Publikums gewesen. Eine Betrachtung der Entwickelung der Architektur zwischen 1650 und 1770 zeigt die Richtigkeit dieser Folgerung. Den Theoretikern des 17. Jahrhunderts stehen ein Le Brun, ein Marot gegenüber, und gegen wen die Theoretiker des 18. Jahrhunderts zu kämpfen hatten, haben erst in neuerer Zeit Geymüller[1]) und Schumann[2]) gezeigt.

Die Feinde der Theoretiker des 18. Jahrhunderts sind vor allem Meissonier und Oppenort, die Lieblinge des Publikums. Diese beiden Männer gewannen in kurzer Zeit einen solchen Einfluß, daß die Stellung der strengeren, in den Anschauungen der Akademie geschulten Architekten aufs äußerste bedroht war. Auf Architekten, Handwerker und Publikum erstreckte sich ihr Einfluß gleichmäßig, nach der Meinung der Theoretiker die Entwickelung der Arckitektur und des Geschmacks überhaupt aufs schwerste bedrohend. Denn gerade was die Theoretiker des 18. Jahrhunderts erreicht zu haben glaubten, die Unterscheidung von Architektonischem und bloß Dekorativem, das wurde von dieser Richtung, deren Wurzeln nach Italien und Holland laufen, aufgegeben[3]).

Nirgends aber, lehren die Theoretiker, ist diese Sünde gegen den „bon goût“ größer als auf dem Gebiet der Fassadendekoration. Diese Modekunst der Maurergesellen hat es gewagt, Fassaden zu dekorieren, als wenn es sich um die Wand eines „salons“ handele, diese Leute, für die der Name Architekt zu gut ist, haben lediglich ihre dekorative Laune und Willkür spielen lassen und dem Publikum, das allem Neuen

---

[1]) a. a. O., S. 265.

[2]) P. Schumann, Barock und Rokoko, Leipzig 1885, S. 22.

[3]) Vgl. Boffrand, Livre d'architecture, 1745, S. 8: „La mode à souvent essayé de détruire tous les principes d'architecture.“

nachlaufe, den Sinn für wirkliche architektonische Leistungen geraubt.

Gerade in der Fassaden-Dekoration hielten die Theoretiker mit eiserner Strenge und Konsequenz an ihren Forderungen fest. Die Fassaden dieser Akademiker sind von der äußersten Nüchternheit und müssen Augen, denen das Gefühl für Harmonie von Proportionen abgeht, enttäuschen. Die Bauwerke dieser Männer aber haben die Zeiten überdauert, während die „productions instantanées" der Mode-Künstler 20, 30 Jahre nach ihrem Entstehen bereits verschwunden waren.

Im Gegensatz zu dem bloßen dekorativen Überschwang verlangten sie, wie die Theoretiker des 17. Jahrhunderts, Einheit, Klarheit, Maß. „Le vrai mérite de la décoration dépend de son ordonnance générale et de la relation des parties avec leur tout: on doit y observer avec un soin extrême que l'architecture soit toujours supérieure aux ornements, et c'est à quoi cependant on apporte souvent le moins d'attention.[1])" Die Klarheit, die der Anblick einer schönen Fassade gewährt, muß so weit gehen, daß „la décoration extérieure annonce la distribution du bâtiment[2]". Also nicht nur Harmonie in der Fassade selbst, sondern auch zwischen ihr und dem, was sie birgt.

In welcher Weise nun sollten die Fassaden dekoriert werden, wenn alles Ornamentale aus ihnen verbannt war? Die Theoretiker gehen auf das Ideal einer gegliederten Fassade zurück, wie es L. B. Albertis Palazzo Rucellai bot: Die Fassade mit den drei Ordnungen übereinander in der Reihenfolge: dorisch, jonisch, korinthisch.

Doch waren es nur besonders bedeutungsvolle Bauteile, denen diese dreifache Gliederung zukam. Der

---

[1]) Blondel, Traité 1737, S. 66.

[2]) Blondel, a. a. O., S. 26.

Durchschnittstypus ist eine Fassade mit drei Vor- und zwei Rücklagen — der Typus des Schlosses von Maisons von Mansart — in der nur der mittelsten Vorlage, als dem Angelpunkt, drei Geschosse, d. h. drei Ordnungen bewilligt werden, die übrige Fassade muß sich mit zwei Ordnungen begnügen. Ebenfalls nur die Mittelvorlage (Ausnahmen kommen wohl vor) trägt Säulendekoration; die Dekoration der übrigen Fassade besorgt der Pilaster oder die Lisene. Grundsatz ist, daß jedes Stockwerk seine eigene Ordnung habe, das Zusammennehmen zweier Geschosse durch eine Kolossal-Ordnung gilt als durchaus verwerflich[1]).

Der ästhetische Genuß an der Schönheit einer zweigeschossigen Fassade war es nicht allein, der diesem Typus eine so große Verbreitung schuf, daß anders gestaltete Fassaden durchaus Ausnahmen sind. Die Hofetikette verbot, daß jemand über dem Könige wohnte. Bei Bauten für den König war man daher gezwungen, sich auf zwei Geschosse zu beschränken, konnte man dem König doch nicht zumuten, höher als ein Stockwerk steigen zu müssen, um in seine Gemächer zu gelangen. Und von dem Zentrum des Hofes aus verbreitet sich diese Sitte wie alles, das vom Hofe seinen Ausgang nahm; bald wollte kein Vornehmer mehr anders wohnen als der König, der niemanden über seinem Haupte duldete[2]). Dieser Typus konnte in der Tat den strengen Forderungen der Theoretiker genügen. Durch die dreifache Ordnung wurde die Mitte herausgehoben und betont; die übrigen Teile der Fassade waren in vertikaler wie in horizontaler Richtung aufs klarste gegliedert. Die Breitansicht löste sich durch die Vor- und Rücklagen in stärker und weniger betonte Teile, eine Unter-

---

[1]) Vgl. z. B. Blondel, Traité 1737, Bd. I, S. 50.

[2]) Vgl. z. B. Blondel, Arch. Française, Bd. IV, S. 57.

scheidung, die durch die Dekoration der Vorlagen durch Pilaster, die der Rücklagen durch entsprechende Lisenen verstärkt wurde; in vertikaler Beziehung gab das System der Ordnungen mit ihren Architraven, Friesen und Gebälken durch seinen gesetzmäßigen Bau völlige Klarheit und Einheitlichkeit. Die Fassade bot das Bild eines Organismus, dessen Teile in ihrer „glücklichen“[1]) befriedigenden Sonderexistenz dem Ganzen so verwandt sind, daß es sich begreifen läßt, wie Blondel, um es zu wiederholen, von der „idée d'unité“ sprechen kann, die das vollendete Kunstwerk auslöse.

In voller Schärfe treten die Prinzipien der französisch-klassischen Richtung in einem Augenblick hervor, der für die französische Kunst des 17. Jahrhunders entscheidend wurde, und dessen Ausstrahlungen noch 100 Jahre später sichtbar sind. Es ist das Auftreten Berninis in Paris und sein Wettbewerb mit Perrault. An dem Tage, der Perrault den Sieg brachte, entschied sich das Schicksal der französischen Kunst; es war nicht der Sieg eines Künstlers über den anderen, sondern der Sieg des Klassizismus über den Barock.

Von diesem Standpunkt aus hat die Ablehnung des Berninischen Louvreprojektes geradezu symptomatische Bedeutung. In ihr kommt die Besinnung des französisch-klassischen Geistes auf sich selbst gegenüber dem wesensfremden italienischen Barock zum Ausdrucke; diese Zurückweisung des größten Künstlers der Welt, des Schützlings des Papstes, der mit königlichen Ehren an der Grenze Frankreichs begrüßt und nach Paris geleitet worden war, zeigt am besten, wie stark die französischen Architekten, die an der Akademie ihren Halt und Zusammenschluß fanden, sich fühlten. Was

---

[1]) Das Wort „heureux“ ist ein viel angewandter Terminus in der Sprache dieser Theoretiker.

man an Berninis Entwurf auszusetzen hatte, zeigt Perraults Lösung. Schriftliche Äußerungen aus den Kreisen der Theoretiker des 17. Jahrhunderts sind leider nicht erhalten. Dagegen gibt Blondel[1]) fast 100 Jahre später eine kritische Analyse, die man trotz des späten Datums unbedenklich als Niederschlag der Ansichten der Theoretiker auch des 17. Jahrhunderts bezeichnen kann. Hier offenbart er die Auffassung der Theoretiker vom Wesen einer „schönen" Fassade mit einer Klarheit wie an keiner anderen Stelle in der gesamten architektur-theoretischen Literatur. Folgendes hat Blondel an Berninis Fassade auszusetzen:

. . .un ordre corinthien couronné d'un entablement composé; une balustrade qui n'a que les deux cinquièmes de la hauteur de l'entablement et dont la saillie de ce dernier masquerait la plus grande partie; de petites croisées qui n'ont à peine que la largeur d'un diamètre; des trumeaux d'une largeur considérable, comparés avec d'autres beaucoups plus étroits; des espacements inégaux, déterminés par un ordre, tantôt de pilastres, et tantôt de colonnes engagées; des croisées à nombre pair; un plinthe qui divise la hauteur de l'ordonnance en deux parties égales; des murs lisses, qui se contredisent avec l'expression corinthienne; un avant-corps qui occupe la moitié de la longueur du bâtiment; des arrières-corps qui n'ont de rapport ni avec l'avant-corps ni avec les pavillons; un soubassement trop peu élevé, et dont la subdivision des refends nuit à la simplicité affectée dans l'étage supérieur; trois ouvertures ou arcades en plein ceintre, qui n'étant préparées par aucun corps saillant, donnent une idée imparfaite de la principale entrée de cet édifice; enfin des figures gigantesques d'une composition triviale, placées ridiculement à côté de la porte

[1]) Blondel, Arch. française 1752, Bd. IV, S. 51.

du milieu, aussi bien que les armes du roi, qui n'étant amenées ni soutenues par aucun membre d'architecture saillant, paraissent postiche et hors d'oeuvre."

Hier zeigt es sich, wie klar diese Männer empfanden, wo der Hauptunterschied zwischen ihrem und Berninis Wollen lag, wie sie gerade das Außerachtlassen der bisher erwähnten Begriffe der Symmetrie und Einheit als den entscheidenden Mangel empfanden. Sie tadeln vor allem die Übermacht der Mauermasse über der Öffnung der Fenster und das Verschwinden des Haupttorwegs, der in den inneren Hof führen sollte, unter der Wucht des Sockelgeschosses.

Sie vermißten hier alles Befriedigende und Harmonische und fühlten sich bedrängt und bedrückt von der Schwere solcher Architektur. Denn „architecture lourde" — das ist einer der schwersten Vorwürfe, die nach ihrer Meinung einem Bauwerk gemacht werden konnten. Die einzelnen Bauglieder sollten wohl mit dem Ganzen eine Einheit bilden und so in diese Einheit verflochten sein, daß sie zusammenbrechen würde, fehle eins der Glieder, sie sollten aber trotzdem nebeneinander existieren können — in Harmonie und nicht wie hier bei Bernini im Widerstreit mit dem Stärkeren und sie Erdrückenden. Sie empfanden die kraftvollen Kontrastwirkungen des italienischen Barock-Künstlers als schneidende, unschöne Disharmonien, die, weil sie sich nicht auflösten, dem Auge nie das Gefühl der Befriedigung geben, das doch aller Schönheit zu Grunde liege.

Innendekoration.

Theoretisierende Betrachtungen über die Fragen der Innendekoration fehlen vollständig in den Werken der Theoretiker des 17. Jahrhunderts; man kann sich daher über die Stellung der Theoretiker zu der Frage der Innendekoration nur aus den Schriften des 18. Jahr-

hunderts Klarheit verschaffen. Schon ein flüchtiger Blick in die umfangreichen, der „décoration intérieure“ gewidmeten Kapitel läßt die Theoretiker als die strengen Klassizisten erkennen, als die sie sich bisher zeigten.

Auch hier ist „le principe fondamental“ die „unité“. So überraschend es im ersten Augenblick klingen mag, als Hauptbegriff der Rokokodekoration die Einheitlichkeit genannt zu hören — man hätte vielleicht die reizende Verwirrung eher erwartet — das erste Erstaunen wandelt sich bei näherer Betrachtung in Zustimmung. Auch in der Innendekoration erstreben die Theoretiker mehr als Einzelschönheit eines Möbels, eines Kamins, einer Wand. Der Hauptwert beruht ihnen auf den Beziehungen, die die einzelnen Gegenstände mit dem Ganzen verbinden. So lautet denn Blondels Hauptthese: „Le vrai mérite de la décoration dépend de son ordonnance général et de la relation des parties avec leur tout. On doit y observer avec un soin extrême que l'architecture soit toujours supérieure aux ornements et c'est à quoi dont on apporte souvent le moins d'attention. Ce défaut pourrait bien être la source de l'esprit de nouveauté qui règne dans le public: parcequ'alors il n'est plus fixé par cette admiration qui saisit les personnes les moins intelligentes à la vue des véritables beautés de l'architecture[1].“

Wie Blondel, so kämpfen alle anderen Theoretiker für die Überlegenheit des Architektonischen über das bloß Dekorative[2], und die Symmetrie spielt auch hier die allergrößte Rolle. Einmütig warnen sie vor der Gefahr „de se laisser emporter par la vivacité de son imagination, qui nous écarte souvent des règles fondamentales de l'architecture[3].“

[1] Blondel, Traité 1737, Bd. II, S. 66.
[2] Vgl. z. B. Boffrand, Livre d'arch., S. 44.
[3] Vgl. Blondel, Traité 1737, S. 88.

Diese fundamentalen Regeln befolgt in konsequenter Weise die Gliederung der Wand. Ihr Aufbau ist so klar wie der der Fassade, mit der sie die Elemente gemein hat.

Der ursprüngliche Typus ist der am Ende des 17. Jahrhunderts entwickelte: Ein niedriger Sockel (ca. 60 cm hoch) ringsumlaufend, in der Höhe der Konsoltische; auf ihm die Pilaster, die das Gesims tragen. Klar und rationell wurde so die Wand gegliedert, man konnte wirklich von einer Architektur der Wand sprechen. In dieser Form finden wir diesen Typus nur in einem Raum der Paläste des 18. Jahrhunderts: im Vestibül. In den übrigen Wohnräumen wird das streng architektonische Gerüst dieser Gliederung in ein leichtes Rahmenwerk aufgelöst. Der Sockel zwar bleibt bestehen, die ehemals auf ihm ruhenden Pilaster jedoch sind nur dem Auge, das in der zerflatternden Form den alten Kern sucht, kenntlich, das alte Gesims hat sich in eine kleine Hohlkehle gewandelt, die den Übergang von Wand und Decke bildet. Die alten architektonischen Formen verlieren ihre ursprüngliche Bedeutung, an Stelle eines Systems, das Last und Träger vortäuschte, ist der Rahmen und das Gerahmte getreten.

Trotz dieser Wandlung hat die Klarheit nicht gelitten. Der Rahmen und seine Füllung scheiden sich deutlich, Flächen sprechen, begleitet von dem Spiel beweglicher Rahmenlinien, und das ganze System erhält eine feste Stütze durch die Einordnung des Kamins mit dem Spiegel in die Mitte der Zimmerwand und die symmetrisch stehenden Türen.

Die klassisch geschulten Theoretiker, dieser Wandlung folgend, geben nun Geradliniges, Senk- und Wagrechtes durchaus nicht auf. Nur an wenigen mit Bedacht gewählten Stellen setzen sie Ornamente: dort, wo früher Basis, und dort, wo Kapitell des Pilasters

sich befanden. Schmale gerade Linien verbinden diese Ornamente und bringen in die Dekoration eine Bewegung, die dem alten architektonischen Aufbau durchaus entgegengesetzt ist.

Und nun wird ein bedeutsamer Schritt getan: In dieses System von Rahmen und Gerahmtem, von ruhender Fläche und steigender Linie ordnen sie alles ein: Kamin, Tür, Tisch und Stuhl und Sofa, Fenster usw.

Gab schon die Dekoration einer Wand den Eindruck des Einheitlichen, so mußte durch diese neue Art des Zusammengehens dieser Eindruck bis ins letzte gesteigert werden.

Ganz bewußt nahmen die Theoretiker diese Steigerung vor:

„Je dois dire à cette occasion que tout doit concourir dans une décoration à son ordonnance générale, que les meubles en font parties, et que par conséquent ils doivent être relatifs aux contours, à l'élévation et au plan de la pièce; c'est cette harmonie qui forme un beau tout et qui fait, qu'une pièce moins riche, l'emportera toujours sur une plus magnifique, pour laquelle on n'a pas eu les mêmes regards[1]).“

Wie durch dieses einheitliche, dem Belieben und der Laune des Einzelnen keinen Raum gewährende System den freien, nicht mit der Wand zusammenhängenden Möbeln ihr Platz angewiesen war, möge der bekannte Ornamentstisch Meissonniers zeigen (Abb. z. B. Katalog der Ornamentstichsammlung des Kunstgewerbe-Museums Berlin, S. 8), der ein Stück einer Wanddekoration mit Kamin, geöffneter Tür und Fenster gibt. Zwischen Tür und Kamin ist ein Stuhl gestellt, und zwar in einer Weise, daß man merkt, wie notwendig sein Platz gerade an dieser Stelle ist. Nicht nur, daß der Stuhl im ganzen

[1]) Vgl. Blondel, Traité, Bd. II, S. 103.

ungefähr die Form einer Wandgliederung wiederholt, auch der obere Abschluß der Lehne des Stuhls setzt in seinem Contour den Fluß des die Wand bedeckenden Ornamentes fort. Ja, man glaubt, würde der Sessel fortgenommen, so müßte eine auffallende Leere entstehen und der wohllautende Fluß des Ornaments zum Stocken gebracht werden.

Der Stuhl, das Sofa, der Tisch, sie alle haben ihren bestimmten Platz, für den sie geschaffen sind; nur dann ist die Aufgabe einer Innendekoration vollkommen gelöst, wenn es keine „meubles étrangères" gibt, d. h. wenn kein Möbel wie zufällig hier oder dort steht[1]). Der Architekt soll nicht nur Fassade und Grundriß entwerfen, er muß ebenso Architekt wie Kunstgewerbler sein; erst dann ist er am Ziel, wenn er auch der Dekoration eines Zimmers „cette relation intime, qui doit être entre les parties et le tout" gegeben hat, die selbst die, die am wenigsten von Architektur verstehen, zur Bewunderung zwingt[2]). Nie aber wird ein Architekt dies Ziel erreichen, der den Handwerkern, „qui travaillent par habitude et non par raisonnement" etwas überläßt; und der Standpunkt der jungen Architekten, die sich etwas zu vergeben glauben, „s'il s'instruisaient des arts qu'on appelle mécaniques", ist deshalb durchaus verwerflich[3]). So weit also geht das Streben nach dem Einheitlichen, daß man glaubt, nur durch das Schaffen einer Hand sei die Harmonie, auf der die Schönheit beruht, gewährleistet. Daher erklärt es sich auch, daß die Schriften der Theoretiker neben Grundrissen für riesige Paläste nicht nur Folgen von Systemen der Wanddekoration, sondern auch Vorbilder für Stühle, Tische, Leuchter etc. bringen.

[1]) Vgl. Blondel, 1737, Bd. II, S. 106, oder Boffrand, S. 44.
[2]) Vgl. Blondel, 1737, Bd. II, S. 127.
[3]) Vgl. Blondel, a. a. O., S. 159.

Ornament.

In den Dienst der gleichen Aufgabe tritt natürlich auch das Ornament, dessen Bedeutung im 18. Jahrhundert so groß ist, daß wir in Deutschland von ihm den Namen abgeleitet haben, mit dem wir den ganzen Stil bezeichnen[1]). Zwar aus den Schriften der Theoretiker des reifen Klassizismus (Perrault, Blondel d. Ä.) klingt es wie förmlicher Haß gegen das Ornament. Die Akademie sei gegründet worden, um die Baukunst von den schlechten Ornamenten, die bisher üblich waren, zu reinigen[2]). Da aber in den Schriften des 17. Jahrhunderts von der Innendekoration, in der nach der übereinstimmenden Ansicht der Theoretiker allein das Ornament seinen Platz habe, nicht gesprochen wird, so muß man schließen, wie oben[3]) bereits angedeutet, daß diese Abneigung gegen das Ornament sich nur auf die ornamentale Dekorierung der Fassade gründe. Äußerungen der Theoretiker, die näher auf Charakter und Rolle des Ornaments eingehen, liegen nicht vor, so daß, wenn man den Ausbrüchen des Hasses nicht unbedingt glauben darf, doch wenigstens eine Gleichgültigkeit der streng klassizistischen Theoretiker gegen das Ornament festgestellt werden muß.

Mit dem Anfange des 18. Jahrhunderts aber kam eine große Anzahl von Künstlern von so ausgesprochener Begabung für das Ornament, daß sich die Anschauungen schnell ändern und besonders die nach der Meinung der Theoretiker nicht zum Verständnis der Schönheit erzogene Menge sich gar nicht genug tun kann, die Bizarrerien „der Modekünstler“ zu bewundern. Die modischen Architekten, das sind die, die den Namen

---

[1]) In Frankreich ist der Name „rococo“-Stil gänzlich unbekannt.

[2]) Blondel, 1675, Préface.

[3]) Vgl. oben S. 48.

eines Architekten nicht verdienen, die Ornamente erfinden „en fantastiquant“ ohne Wahl und Maß, und die von dem Wesen der Kunst, den Verhältnissen, nicht die geringste Ahnung haben. Sie sind es, die die Dekoration der Innenräume auch auf das Äußere übertragen und damit das schlimmste Vergehen gegen den „bon goût“ begehen; denn wie Boffrand einmal sagt: „l'excellence du goût consiste dans une juste convenance[1]), d. h. in einer Anpassung an den Charakter der jeweiligen Aufgaben — und es wäre eben ein Verkennen der Aufgabe, wollte man eine Außenfassade dekorieren, wie es einem Innenraum zukommt.

Wenn die Theoretiker die Mode auch bekämpfen, so können sie sich ihrer Einwirkung doch nicht ganz entziehen. Sie sehen im Ornamentalen nicht das Wesen ihrer Kunst, schreiben ihm aber doch eine wichtige Rolle in der Dekoration von Innenräumen zu und äußern sich daher an verschiedenen Stellen zu dieser Frage. In Boffrands Livre d'architecture finden sich die interessantesten Aufschlüsse über die Rolle, die man in den Kreisen der Rokokoklassiker, wie der Kreis der mit der Akademie zusammenhängenden Architektur von Schumann, „Barock und Rokoko“, genannt wird, der ornamentalen Dekoration zuschrieb.

Boffrand setzt auseinander, in welcher Weise bei der Wandverkleidung eines vornehmen Zimmers die Ornamente auf den Wandfeldern verteilt werden sollen; er sagt: „Lors'que les lambris de menuiserie sont ornés de sculpture il faut que les masses de sculpture y soient bien distribuées et sans confusion, qu'elles soient bien dessinées et bien travaillées; il y faut éviter les saillies trop fortes qui font paraître les lieux petits et éviter paraillement les ornements trop plats et trop déliés, qui

[1]) Boffrand, Livre d'architecture, S. 12.

deviennent secs et mesquins, imitant les grotesques de peinture, qui ne conviennent même qu'à des lieux de moyenne grandeur, ces ornements doivent être liés ensemble pour que leur forme et leur contour ne fassent qu'un tout avec les compartiments de la menuiserie et contribuent à faire paraître les lieux élévés: il faut rejeter les ornements de travers qui sont contre la régularité, qui ne peuvent être admis que lors'que des enfants ou des génies portent des cartouches ou quelques attributs; lors'que les ornements sont dorés, l'or y doit être distribué avec modération, par masses distinctes en sorte que le dessin général soit suivi par la dorure, et que le fond le fasse valoir[1]).“

Es wiederholen sich also für das Ornament die Prinzipien, die für das Ganze der Kunst galten: die Betonung des Geordneten — bien distribué — die Schaubarkeit, die strenge Einheitlichkeit, die alle Glieder notwendig zusammenfaßt, „liés ensemble pour que leur forme et leur contour ne fassent qu'un tout avec les compartiments de la menuiserie“, mit anderen Worten: die immer wieder zuletzt als das Erstrebenswerteste geforderte Symmetrie.

Es kommt dann aber eine Bestimmung hinzu, die noch schärfer das 18. Jahrhundert charakterisiert. Die Flachheit der Dekoration, „éviter les sallies trop fortes“, ist eins der interessantesten und auffallendsten Merkmale.

Im Gegensatz zu der stark plastisch hervortretenden Dekoration der bisherigen Kunst wird alle Dekoration in ganz flachem Relief gegeben, so daß es möglich ist — wie es im Rokoko ja so häufig geschieht — die Ornamente, die „panneaux“, an den Wänden aus dem Holz herauszuschneiden und nicht, wie es früher

---

[1]) Boffrand, Livre d'architecture, S. 42.

notwendig gewesen war, sie auf die Wand aufzusetzen[1]).

In dieser Tendenz spricht sich unverkennbar das Streben nach Maß aus, das in der Fassade z. B. zu der häufigen Bevorzugung der Lisene führte, und das der Architektur des 18. Jahrhunderts, wenigstens der, die die französischen Architektur-Theoretiker anerkennen[2]), allein eigen ist. Man denke an die Umwandlung der schweren skulptierten Decken des 17. Jahrhunderts in die flache, mit leicht aufgelegten Ornamenten verzierte Decke des Rokoko, die Ersetzung des vorkragenden Gesimses durch ein flach aufliegendes, im „contour chantourné" herumgeführtes Gebilde.

Sehr häufig finden sich dem Sinne nach gleichlautende Äußerungen wie die Boffrands auch bei den anderen Theoretikern. Sie warnen wie er vor Überhäufungen und Unklarheit, geben die Regel „il faut laisser beaucoup de vuide entre les ornements[3])", kämpfen mit ihm gegen die „ornements de travers[4])" — und lassen doch eins insgesamt vermissen: Sie geben

---

[1]) Die ganz außerordentliche Technik, die diese neue Methode erforderte, zu zeigen, war gewiß ein Motiv, das neben dem ästhetischen auch mitwirkte. Sprechen doch die Theoretiker mit Stolz davon, bis zu welchem Grade von Virtuosität es die Holzbildner gebracht hätten, „daß sie Ornamente schneiden könnten, die, wenn man sie vergoldete, wie wirkliche Bronzeornamente wirkten, daß man jede Art von Fournierarbeit, ob gerade, ob gebogen, leisten könne" etc. „Jl n'y a plus de forme, quelqu'irrégulière qu'elle soit tant sur le plan que sur l'élévation, qui ne s'exécute facilement; on s'étudie tous les jours à en imaginer de nouvelles." Daviler, Cours d'architecture. Ausgabe vom Jahre 1750.

[2]) Interessant ist es, welche Bauten die Theoretiker nennen, wenn sie Vorbilder aufzählen: immer sind es Werke aus dem Kreise der Akademie oder der „Architectes du roi", vgl. z. B. Blondel, 1737, Bd. II, S. 89.

[3]) Daviler, Cours d'arch., 1750, S. 47.

[4]) d. h. schräg gestellte Rokokokartuschen.

keine Charakteristik der Formen des eigentlichen Rokokoornamentes, ja es scheint, als wenn sie das Neue dieses Ornaments gar nicht gefühlt hätten, das um 1725 rätselhaft schnell erscheint, zu einer Universalität in Europa gelangt, die sich nur mit der der französischen Sprache vergleichen läßt, und um 1750 so plötzlich verschwindet, wie es auftauchte. Wir bezeichnen den Stil, in dem diese Männer schufen, als den Rokokostil. Jedem von uns schwebt bei diesem Namen das Bild jenes Ornamentes vor, dessen Formen zu beschreiben unmöglich ist — und jene Männer selber halten es nicht für nötig, ein Wort über die neuen Formen dieses Ornamentes zu verlieren? Wie ist das zu erklären?

Es gibt nur eine Erklärung: Es ist die Spaltung des Lagers der französischen Architekten in zwei Parteien, die oben[1]) schon erwähnt wurde, in die Partei der Rokokoklassiker, und die der Anhänger Meissonniers. Aus dem Kreis dieses Mannes stammt die Erfindung des Ornamentes, naeh dem wir den Stil bezeichnen, und das sich so schnell die ungeheuerste Verbreitung schuf. Mit solcher Gier stürzte sich das Publikum auf diese neuen Formen[2]), daß auch die konservative Partei der von der Akademie herkommenden Theoretiker das „verzierte Schnörkelwerk“ bringen mußte, wollte sie nicht in die Gefahr kommen, allen Anhang zu verlieren[3]).

Mußten sie hierin nachgeben, so ließen sie sich in ihren Grundanschauungen nie beirren. Mit der gleichen

[1]) Vgl. oben S. 51.

[2]) „En quelque maison, que l'on aille, on les trouve toujours les mêmes“, Boffrand, Livre d'arch., S. 8.

[3]) Wie sehr diese Partei auch materiell bedroht war, zeigt die Äußerung Blondels: „Jl aurait été dangéreux d'offrir au public des exemples d'une richesse indiscrète, à laquelle il n'est déjà que trop accoûtumé; ce que lui fait souvent préférer un architecte à la mode à ceux, dont la sagesse lui paraît froide et stérile.“ Blondel, 1737, II. Bd., S. 67.

Strenge wie in früherer Zeit betonen sie die Superiorität der Architektur über allem Dekorativen, und maßvoll, wie ihre ganze Richtung, wenden sie innerhalb des strengen architektonischen Rahmens Rokokoornamente an. Daher ist das Wesentliche, das sie über das Ornament aussagen, nicht eigentliche Charakteristik des Ornaments, sondern Charakteristik des Verhältnisses von Ornament und Dekoration. Die gewöhnliche Kenntnis des Rokokostiles stützt sich wesentlich auf deutsche Werke, die Meissonniers Richtung in unleidlicher Verzerrung und oft bäurischer Verrohung wiedergeben. Die französischen Architektur-Theoretiker lassen uns erkennen, wie einseitig die aus jenen Werken abgeleitete Vorstellung ist, daß ein Rokokoornament die Fläche wie ein Spinnengewebe überziehe, hier in engeren, dort in lichteren Maschen. Nichts von dem zufällig Planlosen, das ein solcher Vergleich andeutet, sollte nach dem Wunsch der Rokokoklassiker wenigstens zugelassen sein; mit vollem Bewußtsein sollten die Akzente — les touches der Zeichnung — auch im Ornament gesetzt werden, und undekorierte, leere Stellen in regelmäßiger Folge die Wirkung dieser Akzente ermöglichen. Es gibt für diese strenge und doch zugleich so lockere und leichte Art kein entzückenderes und feineres Beispiel als Boffrands Dekorationen des Hôtel de Soubise in Paris, während die Dekoration der Zimmer in Versailles — obwohl sie noch strenger ist — aus verschiedenen Gründen die Absichten der Rokokoklassiker nicht so deutlich verkörpert.[1])

So fügt sich auch das Ornament der Theoretiker den klassischen Tendenzen ein, die auf maßvolle Klarheit und einheitliche Übersichtlichkeit hinzielen.

---

[1]) Vgl. Geymüller, a. a. O., S. 226.

Doch nicht nur innerhalb der architektonischen Formen selber soll die Einheit herrschen, nicht in der Fassadendekoration, der Grundrißeinteilung, der Wandgliederung des einzelnen Zimmers, der Einordnung der Möbel in den Raum, in den sie gehören, erschöpft sich die Gültigkeit des Prinzips. Auch die Schwesterkünste der Malerei und Bildhauerei sollen in den Dienst der Architektur treten, um mit ihr ein unlösliches Ganzes zu bilden. Am allerdeutlichsten beleuchten deshalb die letzten Ziele des Stils Sätze wie: „En général toutes les parties d'architecture, de sculpture, et de peinture ne doivent faire ensemble qu'un seul et même tout." (Boffrand)[1]), oder: „L'attention que doit avoir l'architecte dans la conduite d'un édifice, c'est de faire en sorte que la sculpture qu'il y place, semble se marier si bien avec son architecture, que le spectateur puisse juger, que leurs différentes parties forment un tout si bien concerté, qu'elles sont absolument faites l'une pour l'autre et qu'on n'en peut rompre l'accord sans défigurer l'édifice" (Blondel 1737)[2]).

Kann es ein höheres Ziel für die Architektur geben, als den Zusammenklang der drei bildenden Künste zu einem vollendeten Kunstwerk?

Dieser einheitliche Rahmen, den die Begriffe der Klarheit und Übersichtlichkeit geben, bleibt bestehen, während sich das gesellschaftliche Leben von der strengen Form der Etikette am Hofe Louis XIV. zur Eleganz und Zierlichkeit der Salons wandelte, in denen Voltaire und Diderot sich bewegten.

---

[1]) Boffrand, Livre d'architecture, S. 44.

[2]) Blondel, De la distribution des maisons de plaisance. Bd. I, S. 56.

Begriff der „grandeur".

Nur in der Veränderung der „grandeur" zur „variété" und „gaieté" fand diese Wandlung ihren leisen Ausdruck.

Im 17. Jahrhundert wird beständig der Begriff der „grandeur" betont, im 18. Jahrhundert dagegen weit häufiger die „gaieté" gefordert. So ruft Blondel d. Ä. in seinem „Discours prononcé par M. Blondel à l'ouverture de l'academie d'architecture" 31. Dezember 1671 den Akademikern die bezeichnenden Worte zu: „Le roi remplit votre âme de sentiments vastes et grandes par la grandeur de ses vertus et de ses actions." So banal diese Schmeichelei an den „roi soleil" klingt, sie deutet doch eines der wesentlichsten Ziele der damaligen Richtung der Architektur an. In diesem Streben nach Macht und imponierender Größe tritt ein Zug zutage, der für das 17. Jahrhundert überhaupt charakteristisch ist; und Italien und Frankreich, die im übrigen so sehr getrennte Wege gehen, treffen sich an diesem Punkte. Daher kommt es, daß man für das — nach unseren Begriffen — ganz unbegreifliche, an Größenwahn reichende Selbstbewußtsein eines Bernini ein gewisses Verständnis hatte, ja sogar alles tat, um dieses Selbstbewußtsein noch zu steigern.

Das Streben der ganzen Zeit ging auf das Erhabene, wie man es vor allem in der Antike fand. Und wie in der Literatur ein „großes" Thema ein Thema aus der antiken Geschichte war, so stand den Architekten, wenn sie von einem großen, einem majestätischen Werk sprachen, ein Werk der Antike vor Augen. Im besonderen war es die dorische Ordnung, der der Eindruck der „grandeur" zugeschrieben wurde, die durch die Mächtigkeit und Einfachheit ihrer Glieder wirkte. Fréart de Chambray bestimmt den Begriff „grandeur"

einmal so, daß er sagt: sie entstehe, wenn wenig Glieder vorhanden seien und diese alle groß seien[1]); offenbar schwebte ihm bei dieser Definition die dorische Ordnung vor. Das beliebteste und sehr oft zitierte Beispiel, um zu veranschaulichen, was man sich unter einem großen Bauwerke dachte, ist das Marcellustheater in Rom.

Aber auch die anderen Ordnungen konnten, so wird gelehrt, ähnlich, wenn auch nicht gleich gewaltig und kraftvoll wirken. Denn im Innern der Gebäude wurde z. B. die dorische Ordnung äußerst wenig verwandt, viel mehr die korinthische und Kompositordnung, und doch wirkt die Dekoration der Räume aus der früheren Zeit Louis XIV. außerordentlich mächtig und groß.

Im 18. Jahrhundert, das den Typus des seicentistischen Gewaltmenschen nicht mehr kannte, und dessen ganze Kultur eine andere Richtung einschlug, verliert der Gesichtspunkt der Grandeur an Bedeutung. Aber er bleibt doch noch vorhanden, denn gerade im 18. Jahrhundert hört man nicht auf, Gebäude repräsentativen Charakters zu schaffen, und auch in der Innendekoration fehlen nicht Räume, die nur der Repräsentation dienen sollen. So wird z. B. das Vestibül stets ganz einfach gehalten. Es ist kein Raum, in dem man wohnt — nur die Dienerschaft hält sich dort auf, — auf deren Bedürfnisse man keine Rücksicht nimmt, und die selbst auch nur zur Repräsentation da ist. In diesem Raum sind daher kräftigere Gliederungen am Platze als in den übrigen Wohnräumen. Hier dürfen die Gesimse und Pilaster in ihrer ursprünglichen Form erscheinen, hier dürfen sie weiter vorkragen als in den Salons.

---

[1]) Parallèle . . . etc. S. 18.

Begriff der variété und gaieté.

Doch hier ist die Forderung der Größe nur noch eine Ausnahme. Jetzt ist die Regel helle Freudigkeit in allen Räumen anstatt der ernsten Majestät der früheren Epoche[1]); alle Dekoration in lichten Farben; Panneaux, Decken, auch Möbel sollen weiß gestrichen sein[2]). Es sind nicht mehr die schweren Vorhänge, die verhindern, daß das Licht durch die schmalen, aber sehr hohen Fenster eindringen kann; vor allem aber wünscht man so leicht und bequem wie möglich im Garten sein zu können.

Ein Teil des geselligen Lebens der Zeit — vielleicht der schönste und reizvollste — spielte sich im Garten ab; daher wird es in der zweiten Auflage des Cours d'architecture von Daviler als ganz besonderer Vorzug der Bâtiments à l'italienne, d. h. der einstöckigen, flach gedeckten Pavillons gerühmt[3]), daß man jeden Augenblick im Garten sein könne; „dont la vue toujours présente donne beaucoup d'agrément et de gaieté à un appartement". Diese kleinen heiteren Pavillons sind überhaupt eine Erfindung des 18. Jahrhunderts und sind hervorgerufen durch den Umschwung des geselligen Lebens von der Zeit der Regentschaft ab.

Eine andere Folge dieses Umschwunges war es, daß man prinzipielle Unterschiede in den Bauten, je nach dem Zweck ihrer Benutzung, einzuführen begann. Die klassische Zeit des 17. Jahrhunderts stellt bestimmte Forderungen auf und rechnet auf deren allgemeine Er-

---

[1]) Blondel, De la distribution etc., 1737, I. Bd., Vorrede: On s'applique à donner pour ainsi dire un air de gaieté aux édifices les moins considérables.

[2]) Daviler, Cours d'architecture, II. Aufl., empfiehlt als das Allermodernste gelbe und grün gestrichene Lambris.

[3]) Cours d'architecture 1750, S. 211.

füllung, während die Epoche des Esprits ihre größte Freude daran findet, zu variieren und abzustufen[1]). So sehr man Einheit und Klarheit erstrebt, vor der Einförmigkeit wird stets gewarnt; das Auge soll weder durch Überhäufung noch durch geistlose Wiederholung desselben Motivs ermüdet werden[2]), und so wird, wenn auch unter manchem Vorbehalt, der Begriff der variété eingeführt, durchaus aber als ein Begriff niederen Ranges und nicht, wie man denken sollte, als der alleinige und alles beherrschende.

Es bedeutet etwas Neues, wenn sozusagen eine Rangordnung festgelegt wird, in die die verschiedenen Arten von Gebäuden eingereiht werden. Nach Blondel[3]) gibt es folgende Reihenfolge: In der Stadt das Palais (für den König), das Hotel, ferner „les bâtiments à l'usage des riches particuliers, les bâtiments élevés pour la demeure des négociants", und schließlich „bâtiments destints pour l'habitation des commerçants". Auf dem Lande: „Les maisons royales, les châteaux, les maisons de plaisance, les maisons de campagne".

Charakteristisch ist, daß diese Variierung das begrenzende Element in doppelter Weise enthält. Die Gruppe von Gebäuden, die dem Architekten eine wert-

---

[1]) Als Beispiel ein Zitat aus Blondels De la distribution etc., 1737: In den kleinen Räumen eines Trianons, „le génie peut prendre l'essor et s'abandonner à la vivacité de ses caprices au lieu que dans les appartements de parade, il doit se resserrer dans les règles les plus exactes de la bienséance et du bon goût et ne pas tomber dans les libertés démesurées de notre sculpture d'aujourd'hui, qui doivent en être bannies avec d'autant plus de raison que les vrais architectes les tolèrent à peine dans les lieux tels que ceux dont l'on fait actuellement la description.

[2]) Vgl. Daviler, Cours d'architecture, 1750, S. 2. Eine Folge ganz gleichmäßig dekorierter Panneaux „ne produit rien de fort satisfaisant pour les yeux".

[3]) Blondel, Traité 1771, Bd. II, Kap. 7.

volle Aufgabe bieten, ist ein Ausschnitt — scheinen doch Gebiete der Architektur, die uns am meisten interessieren, nicht zu existieren — während die Variierung zwischen einem Bau für einen Commerçant und einen Négociant zeigt, daß die Unterscheidung nichts anderes als die Auflösung eines Typus in mehrere, aber scharf umgrenzte Typen bedeutet.

Dieselbe scharf abgrenzende Sonderung zeigt sich im Innern der Gebäude. Folgende Arten von Zimmern werden unterschieden:

Vestibule, antichambre, salle de compagnie, salon (und salon à l'italienne), chambre à coucher und à parade, galerie, cabinet, chapelle.

Jede Art dieser Zimmer hat die ihr zustehende Dekoration. Die Aufgabe eines guten Architekten ist es[1]), jedem Zimmer den Charakter zu geben, den es seiner jeweiligen Bestimmung nach haben müßte: in Räumen, in denen Staatsgeschäfte erledigt werden, ernste Ornamente, in den Gesellschaftsräumen leichtere anzubringen. Das Seltsame aber an dieser Forderung, die bei nach Einheit strebenden Architekten nicht verwundern kann, ist, daß ernste Ornamente nicht Ornamente von ernsten Formen bedeuten, sondern Ornamente von ernstem Inhalte. Welcher große Wert auf diese Übereinstimmung von Inhalt und Rang gelegt wurde, beweist eine Stelle bei Blondel[2]); dort tadelt er die Zusammenstellung profaner und heiliger Allegorien an der Fassade des Luxembourg.

So zeigt sich, daß auch dort, wo die Theoretiker den Begriff der variété einführen, sie ihn nur in Verbindung mit dem Begriff der Einheit bringen, und gerade durch seine Existenz wird die Bedeutung der Ein-

---

[1]) Blondel, Cours 1771, Bd. 4, S. 465.

[2]) Blondel 1737, a. a. O., Bd. II, S. 26.

heit nur um so schärfer betont. Einheit in der Mannigfaltigkeit — das ist das Motto der Architekturtheorie des Rokokos.

Die Begriffe und der „esprit classique".

Die hier entwickelten Anschauungen tragen so deutlich den Stempel des Einseitigen, daß es kaum nötig ist, ausdrücklich darauf hinzuweisen. In der Tat, mit den Begriffen der klassischen Ästhetik allein, wie sie in den Schriften der Theoretiker vorliegen, ist eine erschöpfende Charakteristik des Stils unmöglich. Kaum die Werke der Theoretiker selbst lassen sich in den engen Rahmen dieses Systems zwängen, ist es doch jedesmal eine große Überraschung, wenn man, ermüdet vom Lesen des Textes eines Traité d'architecture, die Stiche betrachtet, die bildlich ihre theoretischen Darlegungen demonstrieren sollen. Es läßt sich mit Worten nicht beschreiben, welche Lebhaftigkeit der Erfindung, welche elegante, kapriziöse Laune die Stiche dieser Künstler zeigen, die nur schüchtern und mit Vorbehalt den Begriff der variété einführen und denen die Ornamente mühelos der Feder zu entfließen scheinen („on les trace en courant", heißt es einmal).

Noch viel weniger aber ließen sich durch diese Begriffe die Elemente der Rokoko-Werke fassen, die die strenge Richtung der Theoretiker bekämpfte — und die schließlich doch demselben Stile angehören. Hätten ein Cuvilliés, ein Neumann, ein Meissonnier, ein Caffieri es je als Tadel empfunden, wenn man, wie es Blondel[1]) tut, ihnen vorgeworfen hätte, sie hätten den Beschauer durch ihren Reichtum so verwirrt, daß er fortginge, ohne auch nur eine Form im Gedächtnis behalten zu haben?

[1]) Blondel, Traité 1737, Bd. 102.

Die Hervorhebung der Begriffe der Theoretiker hat auch nicht diesen Zweck. Die Bedeutung liegt vielmehr auf einer anderen Seite: Dieses System von Begriffen ist die Parallel-Erscheinung zu dem, was Taine den „esprit classique“ der Epoche genannt hat. Wie im gesamten geistigen Leben der Zeit, so läßt sich auch in der Architektur eine Richtung verfolgen, für die der König und sein Hof das Zentrum bedeuten, deren Ziel einheitliche, klare Formung ist. So eigentümlich ist dem französischen Geiste dieses Streben, daß man auch ohne Kenntnis der Architektur-Theoretiker trotz alle Rokoko-Überschwanges à priori die Existenz einer strengen, klassischen Richtung hätte vermuten können.

Eine einheitliche Struktur zeigt das geistige Leben des 17./18. Jahrhunderts; gleiche Prinzipien herrschen in Philosophie, Literatur, bildender Kunst, in Naturwissenschaft und Staatsrecht. Aufs leichteste fügen sich die Forderungen der Architekturtheoretiker diesem großen Zusammenhange ein.

Ihren klarsten und gedrängtesten Ausdruck fand „diese Richtung auf das Korrekte“ [1]), der „esprit classique“ [2]), in Descartes. Ihm schien die bisherige Philosophie eine bunte, zusammenhanglose, ohne Plan und Regel angehäufte Wissensmenge. Das eigentlich Wissenschaftliche, daß den einzelnen gelehrten Studien erst ihren Sinn geben konnte, fehlte nach seiner Meinung dem scholastischen Schulbetriebe des Mittelalters ebenso wie den humanistischen Studien und naturwissenschaftlichen Untersuchungen der Renaissance. Die wahrhafte Wissenschaft aber war ihm die Wissenschaft von der Methode. Sie sollte durch ihren gesetzmäßigen Bau dem menschlichen Geist die Fähigkeit verleihen, das gesamte Gebiet

---

[1]) H. v. Stein, a. a. O., S. 32.
[2]) Taine, a. a. O., S. 240.

des Wissens auf wenige Prinzipien, die bunte Welt der Erscheinungen auf ein einheitliches, schaubares Ganze zurückzuführen. Ein letztes Prinzip muß gezeigt werden können, in dem schließlich alles Wissen wurzelt[1]).

Nur eine Wissenschaft gibt es, die diesem Ideale entspricht: die Mathematik. Die Philosophie muß Universalmathematik werden, wenn sie ihre Aufgabe erfüllen soll, über gelehrte Vielwisserei hinaus Erkenntnis zu geben. Die Methode der Mathematik, in der alle Sätze von einem Prinzip abhängen, in deren Aufbau jedem Satz eine Stelle zugewiesen ist, an der er trägt und getragen wird, in der es keinen Zufall und keine Willkür gibt — sie scheint Descartes, auf das Gesamt-Gebiet des menschlichen Wissens ausgedehnt, das Heil der Philosophie zu verbürgen. Der Geist der Klarheit, der Ordnung, des Maßes beherrscht seine Schriften wie sein Leben.

Der gleiche Geist atmet in den Schriften eines Boileau. Das Ideal einer Universalmathematik beherrscht auch die Literatur. Das Intellektuelle erhält den höchsten Rang: „La poésie, proprement dite, celle qui tient du rêve et de la vision, ne saurait naître“[2]). Die Phantasie beugt sich der Regel, das Individuelle wird zum Typischen, das, befreit von der Willkür, die dem Einzelwesen anhaftet, als das wahrhaft Existierende gefühlt wird. Lafontaines Tiere, Montesquieus Perser sind nichts anderes als der Typus des Menschen, den „les gens du monde“ verkörpern. Klarheit, Durchsichtigkeit bleiben das Ziel, selbst ein Molière „évite de donner à des caractères généraux une richesse et une complexité qui embarrasseraient l'action“[3]).

---

[1]) Vgl. Windelband, Gesch. d. neueren Philosophie, 1904, Bd. I., S. 170 ff.

[2]) Taine, a. a. O., S. 254.

[3]) Taine, a. a. O., S. 257.

Dasselbe Bild eines hellen, klaren, ruhig dahinfließenden Baches bietet die Sprache der Zeit. Jetzt beginnt der große Prozeß der Reinigung der französischen Sprache; auch die Sprache erscheint nicht mehr als ein ungeheures, unfaßbares Etwas; man zieht ihr Grenzen, ein Vocabulaire bildet sich, aus dem alles individuell Bezeichnende verschwindet. Man tilgt Worte, die die „imagination" zu sehr erregen, technische Bezeichnungen werden ausgeschieden, allgemeine Ausdrücke treten an Stelle der besonderen. Und wie der Sinn jedes Wortes festgelegt ist[1]) und keine Schwierigkeiten des Verständnisses bietet, so ist auch der Aufbau der Sprache klar und durchsichtig. „Un auteur ne doit laisser rien à chercher dans sa pensée"[2]). Nur ein geringes Maß von Aufmerksamkeit ist nötig, um Gedankengänge zu verstehen; ist doch jeder Zuhörer oder Leser sicher vor überraschenden Einfällen wie vor willkürlichen Durchbrechungen der ihm wohlvertrauten Form.

Schließlich dürften die Bemühungen zur Herstellung einer Staatseinheit auf die gleiche Geistesrichtung zurückzuführen sein[3]).

Das Organ nun, mit dem der menschliche Geist diese ordnende, wägende, trennende Tätigkeit ausführt, ist die Vernunft. Von Descartes ab datiert ihre unumschränkte Herrschaft. Ja, sie erscheint als das eigentlich Menschliche; die Tiere, denen die Raison fehlt, sind (nach Descartes) nichts als Automaten, Maschinen; und Buffon spricht in der Mitte des 18. Jahrhunderts die Tätigkeit

---

[1]) Ein Steuerprojekt aus der Zeit der Régence, durch das den französischen Finanzen aufgeholfen werden soll, beginnt mit der Frage: Was ist Geld?!

[2]) Fénelon, Wk., Paris 1787, Bd. III, S. 337, zitiert bei H. v. Stein, a. a. O., S. 65.

[3]) Vgl. H. v. Stein, a. a. O , S. 32.

der Raison, das Stilisierenkönnen, als das wahrhaft Menschliche an.

Das Streben der Architektur-Theoretiker nach Klarheit, Ordnung und Maß, ihr tiefes Bedürfnis nach Einheit ist daher nichts Zufälliges. Die Anschauungen dieser Männer sind ein lebendiges Zeugnis für die Bedeutung des esprit classique auch in der bildenden Kunst. Wie ein Buffon um die Mitte des 18. Jahrhunderts in der Literatur die klassische Tradition bewahrte[1]) — so sind die Blondel, Boffrand, Briseux die Hüter des Klassischen in der Architektur.

Und mag es auch leicht scheinen, als wären die so fein organisierten, essayistisch und aphoristisch gestimmten Menschen des 18. Jahrhunderts selber weit entfernt gewesen, ihre Kunst mit nüchternem Auge und kühlen Gedanken anzuschauen, so könnte darauf Boffrands Hauptthese antworten[2]): „On dit en général du goût que c'est un certain je ne sais quoi qui plaît!“ jedoch „cette idée est bien vague et n'éclaireit rien, et ne vient que de la difficulté qu'il y a de dire les raisons pourquoi une chose plaît ou ne plaît pas: ce n'est que dans les principes de chacun des arts qu'on peut en trouver les raisons démonstratives.“

[1]) Vgl. H. v. Stein, Gesch. der Entstehung der neueren Ästhetik, S. 68.

[2]) Boffrand, Livre d'architecture, S. 3.

Nachtrag zu Seite 12.

Erst nach Abschluß dieser Arbeit wurde mir durch die Liebenswürdigkeit des Herrn Professor Carl Berling, Dresden, seine bisher ungedruckte Abhandlung bekannt: „Entwickelung der Säulenordnungen Vitruvs bei den französischen und deutschen Theoretikern des 16.—17. und 18. Jahrhundert."

Auch durch die Kenntnis dieser Untersuchung wurde bestätigt, daß für die Stilgeschichte aus dem großen vorliegenden Material, das die Abhandlungen über die Säulenordnungen bieten, verschwindend wenig zu gewinnen ist. Nur das eine kann Berling feststellen, daß die Säulen im Laufe der Entwickelung schlanker werden. „Mit diesem Wenigen ist das, was über eigentliche Entwickelung der Säulenordnungen zu sagen wäre, erschöpft, denn die übrigen vielfachen Verschiedenheiten, die Verbesserungen und Verschlechterungen, die Vermehrung oder Verminderung der einzelnen Glieder etc. . . . sind rein individueller Natur oder zeigen uns, wie der eine dem andern in Einzelheiten gefolgt ist[1])."

[1]) Berling, a. a. O., S. 339.

Verzeichnis
der benutzten architektur-theoretischen Literatur.

Le Muet, Pierre, Manière de bien bâtir pour toutes sortes de personnes. I. Ausgabe, Paris, chez François Langlois dict. Chartres . . ., 1647 (1. Ausgabe 1633).

Fréart, Roland, Sr. de Chambray, Parallèle de l'architecture antique et de la moderne. Paris, de l'imprimerie d'Edme Martin, 1650.

Le Pautre, Antoine, Les œuvres d'architecture d'Antoine le Pautre. Paris, chez Jombert, 1652.

Blondel, François, Cours d'architecture enseigné dans l'académie royale d'architecture . . . Chez Pierre Anboin et François Clouzier, 1675. (5 parties in einem Band.)

Perrault, Ordonnance des cinq espèces de colonnes, Paris, chez Jean Baptiste Coignard, 1683.

Savot, Louis, L'architecture française. 2. Ausgabe, besorgt von Blondel. Paris, chez la veuve de C. Clouzier Pierre Anboine, 1685.

Daviler, Cours d'architecture in verschiedenen Ausgaben, 1691, 1696, 1699. Ins Deutsche übersetzt von Leonhard Chr. Sturm und besorgt von Pierre Jean Mariette, 1750.

Bullet, Architecture pratique. Paris, chez Jean Thomas Hérissaut, 1762 (1. Ausgabe 1691).

Cordemoy, Nouveau traité de toute l'architecture. Paris, chez Coignard, 1714.

Le Clerc, Traité d'architecture. Paris, chez Coignard, 1714.

Jombert, Claude, Architecture moderne. Paris, chez Claude Jombert, 1728/29.

Blondel, Jaques François, De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général. Paris, chez Jombert, 1737.

Briseux, C. E., L'Art de bâtir des maisons de campagne. Paris, chez Gibert, 1761 (1. Ausgabe 1743).

Boffrand, Livre d'architecture . . . Paris, chez Guilleaume Cavelier, 1745.

Blondel, Jaques, François, Architecture française . . . Paris, chez Charles Antoine Jombert, 1752—1756.

Briseux, Traité du beau. Paris, chez l'Auteur et Chéreau, 1752 bis 1755.

Laugier, Essai sur l'architecture. Paris, chez Duchesse, 1755. 2. Ausgabe. (1. Ausgabe 1752.)

Laugier, Observations sur l'architecture. Haag, 1765.

Blondel, Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture. Paris, chez Jombert, 1754.

Jombert, Charles, Antoine, Architecture moderne. Paris, chez l'auteur, 1764.

Blondel, Cours d'architecture, contenant les leçons données en 1750. Paris, chez (la veuve) Desaint, 1771—1777.

Lebenslauf.

Ich, Kurt Hans Cassirer, geboren am 26. Oktober 1883 zu Danzig, evangelischer Konfession, Sohn des Fabrikbesitzers und Stadtrats in Charlottenburg Max Cassirer und seiner Ehefrau Hedwig, geb. Freund, erwarb das Reifezeugnis auf dem Joachimthalschen Gymnasium in Berlin-Wilmersdorf Ostern 1902.

Ich studierte auf den Universitäten Freiburg (Ostern 1902 bis Michaelis 1902), Berlin (Michaelis 1902 bis Michaelis 1903), München (Michaelis 1903 bis Ostern 1904) und wieder Berlin (Ostern 1904 bis Ostern 1908). Von Michaelis 1907 bis Michaelis 1908 genügte ich der Militärpflicht.

Michaelis 1908 wurde ich promotionis causa in Berlin immatrikuliert.

Von Ostern 1902 bis Michaelis 1902 gehörte ich der juristischen Fakultät an; von Michaelis 1902 ab wandte ich mich dem Studium der Kunstgeschichte zu.

Am 18. Februar 1909 bestand ich die Promotionsprüfung.

Meine Lehrer waren die Herren Professoren: Cornelius, Rickert, Wölfflin, v. Kekule, Kalkmann, Simmel, Voll, Grauert, Riehl, Tangl und die Herren Privatdozenten Weisbach, Swarzenski, Ernst Cassirer.

Zu besonderem Dank fühle ich mich Herrn Professor Wölfflin verpflichtet.

84-B22274